THE MUSEUM OF MEDITERRANEAN AND NEAR EASTERN ANTIQUITIES

MEDELHAVSMUSEET

Bengt E. J. Peterson

Zeichnungen aus einer Totenstadt

BULLETIN 7—8 1973

THE MUSEUM OF MEDITERRANEAN AND NEAR EASTERN ANTIQUITIES

MEDELHAVSMUSEET

BU] ETIN 7—8 1973

ZEICHNUNGEN AUS
EINER TOTENSTADT

ildostraka aus Theben-West,
ire Fundplätze, Themata und Zweckbereiche
iitsamt einem Katalog
er Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm

on

BENGT E. J. PETERSON

STOCKHOLM 1973

Distribution Office:
Medelhavsmuseet, Storgatan 41, 114 55 Stockholm, Sweden

ISBN 91-7192-137-0

Printed by Berlingska Boktryckeriet, Lund 1974

Vorwort

An dieser Stelle möchte der Verfasser allen, die bei der Gestaltung dieser Arbeit behilflich waren, seinen Dank aussprechen. Professor Torgny Säve-Söderbergh in Uppsala hat ihr grosses Interesse entgegengebracht und wertvolle Ratschläge und Hinweise gegeben, was den Inhalt wie auch die technische Ausführung angeht. Einige der hier publizierten Bildostraka sind in seinem Seminar in Uppsala diskutiert worden, wobei wichtige Gesichtspunkte zutage traten. Dr. phil. Beate George, Stockholm, hat bereitwillig ihre Ansichten mitgeteilt und eine kritische Durchsicht vorgenommen und auch viel Arbeit auf die deutsche Sprache der Abhandlung verwandt. Dozent Carl-Gustaf Styrenius, Stockholm, hat die Arbeit freundlich unterstützt und seine Zustimmung zu ihrer Aufnahme in die Bulletin-Serie des Medelhavsmuseet gegeben. Die Fachredakteurin der Universität Uppsala Gunnel Sjörs hat die Drucklegung dieser Abhandlung erleichtert, und Frau Brita Eriksson und Herr Gunnar Eriksson in Uppsala haben ihre Hilfe bei der technischen Ausführung des Tafelteils zur Verfügung gestellt, eine Arbeit, die durch T. Säve-Söderberghs Veranlassung im Victoriamuseum in Uppsala ausgeführt wurde.

Da der Verfasser früher nicht in einer grösseren Arbeit die Möglichkeit hatte, denen zu danken, die ihn in das Wissen um das alte Ägypten eingeführt haben, möchte er an dieser Stelle Professor Aron Borelius, Lund, nennen, der ihn zu der Bekanntschaft mit der Ägyptologie begeisterte, Mag. art. Eva Richter-Aeröe, Kopenhagen, die ihn zuerst in die Welt der Hieroglyphen einführte, und die damaligen Lehrer am ägyptologischen Institut in Kopenhagen Professor C. E. Sander-Hansen, Professor W. Erichsen und Dr. phil. Marie-Louise Buhl. Viele Jahre hat dann Professor Torgny Säve-Söderbergh bereitwillig seine Kenntnisse weitergegeben, und Dozent S. V. Wångstedt, Uppsala, hat während seiner Zeit als Museumsvorsteher in Stockholm dem Verfasser mit Generosität in verschiedenen wissenschaftlichen Fragen beigestanden. Aller dieser sowie auch der vielen Kollegen, deren Bekanntschaft dem Verfasser zu Freude und Nutzen gereichte, sei hiermit dankbar gedacht.

Bengt E. J. Peterson

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Ostraka ist die Bezeichnung für Steinsplitter oder auch Tonscherben, die mit Texten oder Bilddarstellungen versehen sind. Dieses Material wurde in Ägypten ausser für Bilder in sehr grossem Umfange auch für Texte verwandt. Es ist ein Medium, das in Ermangelung des Schreib- und Zeichenmaterials par préférence Papyrus — teuer und empfindlich — in grossem Ausmasse Verwendung fand. Ostraka gibt es aus allen Epochen der altägyptischen Kultur.

Bildostraka sind vor allem in Theben gefunden worden. Die, welche in verschiedenen Sammlungen vorliegen, stammen hauptsächlich aus dem Neuen Reich, ca 1550—1000 v.Chr. Dieses Material besteht meistenteils aus Zeichnungen und Malereien auf Kalksteinscherben. Diese sind bei archäologischen Untersuchungen vor allem an einigen bestimmten Stellen in Theben-West angetroffen worden, hauptsächlich im Tal der Könige und im Dorf Deir el Medineh. Es ist völlig klar, dass eine gewisse Gruppe von Künstlern aus diesem Dorf Urheber der meisten dieser Darstellungen ist.

Theben-West bildet ein eigenartiges Milieu. Hier wurde während des Neuen Reiches die grosse Felsengräbernekropole angelegt, die Ägyptens bedeutendster Friedhof für sowohl königliche als auch private Personen aus dieser Zeit ist. Hier gab es Traditionen aus dem Mittleren Reich, das grossartige Monumente in Gestalt von Gräbern und Tempeln draussen in den Bergen gegen die Westwüste geschaffen hatte in Felsenmassiven, die von der El Kurn-Spitze beherrscht werden. Im Neuen Reich wurden prächtige Tempel der Bergkette entlang in der Ebene beim Fluss errichtet, während auf dessen anderem Ufer die Reichsheiligtümer Karnak und Luxor mit ständig hinzukommenden Erweiterungen aufgeführt wurden. Es sind die königlichen „Totentempel“, Anlagen für den Kult des verstorbenen Pharao, die sich entlang der Berge erhoben, aber auch Paläste und Gärten bestimmen das westliche Theben. Die umfassende Palaststadt Amenophis' III., sein grosser künstlicher See, von einer prangenden Flora umgeben, die stark gegen die umgebende Wüste kontrastierte, befanden sich hier.

Überall in Theben-West, wenn man sich von der Ebene zu den Bergen wandte, wenn man den Weg in die Täler einschlug, in denen der Schatten gegen die von der Sonne scharf beleuchteten farbenreichen rauhen Bergwände steht, stiess man auf Monumente, die den Göttern und den Toten geweiht sind. In allen diesen fand sich eine charakteristische Bilderwelt, auf den Tempelwänden in klaren Farben leuchtend, innen in den halbdunklen Kammern der Gräber auch, in die man hineingehen konnte, um dahingegangenen Verwandten Opfer darzubringen. In Westtheben hat es eigenartige Bildtraditionen gegeben, die von Künstlern und Handwerkern, die selbst innerhalb des Gebietes der Nekropole wohnhaft sein konnten, durch Jahrhunderte überliefert wurden.

Diese Abhandlung hat die Absicht, ein Bildmaterial, das eng mit der thebanischen Nekropole verbunden ist, zu präsentieren. Dieses Material von Bildostraka ist zum grossen Teil bei archäologischen Untersuchungen entdeckt worden, aber auch Sammlungen, die mit grosser Sicherheit nach Theben verwiesen werden können, sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, die vor allem ikonographischer Art ist. Es soll der Versuch unternommen werden, verschiedene Bildthemata zu präzisieren und ihre Zweckbereiche zu untersuchen, zu sehen, inwieweit dieses Ostrakonmaterial mit der Bilderwelt, die auf verschiedenen thebanischen Denkmälern belegt ist, zusammenhängt, aber auch, inwieweit es besondere

Züge aufweist, die das Vorhandensein von Bildthemata, die sonst nicht bekannt oder erhalten sind, andeuten könnten. Mit Rücksicht auf die starke Ambivalenz, die das Material kennzeichnet — die Vieldeutigkeit, die eine exakte Klassifizierung sehr erschwert — kann kaum eine strenge Methode angewandt werden. Es ist notwendig, dem Material zu folgen und eine Beurteilung nach und nach sich bilden zu lassen. Eine praktische Einteilung kann die topographische sein. Wir beginnen damit zu betrachten, welcher Art der Ostrakonfund ist, der in dem isolierten und etwas abseits gelegenen Tal der Könige zutage gefördert wurde. Daran schliesst sich eine Analyse der Funde aus dem Wohnort der Künstler an, wobei viele interessante Faktoren dem Bilde der künstlerischen Tätigkeit neue Züge verleihen werden. Danach soll betrachtet werden, was bei Tempeln und Privatgräbern gefunden worden ist, Ostraka, die gan andere Urheber als die zur Deir el Medineh-Grupp Gehörigen haben können. Wenn man auf diese Weis ein Bild der grossen Fundkomplexe gewonnen un ihre Eigenart gesehen hat, kann es wichtig sein, di Struktur des Materials unsicherer Herkunft zu stu dieren. Gibt es etwas darin, was von der oder de Linien, die im Material von bekannten Fundorte vorherrschend sind, abweicht?

Eine der grössten Ostrakongruppen ohne exakt Provenienzangabe befindet sich im *Medelhavsmuse* in Stockholm. Sie ist fast ganz unpubliziert und so im Rahmen dieser Abhandlung veröffentlicht werde Sie soll hier wie die anderen Gruppen von Bild ostraka präsentiert und ausserdem in Gestalt ein dokumentierten Kataloges behandelt werden.

Bildostraka aus dem Tal der Könige

Daressys Fundmaterial

)ie erste grössere Sammlung Bildostraka, die zusammengetragen wurde, besteht aus den Funden, die ;. Daressy machte, als er im März—April 1888 wei von den Felsgräbern im Tal der Könige säuerte[1]. Es handelte sich um die Gräber Nr. 6 und Ir. 9, die Ramses IX. bzw. Ramses VI. gehörten, as letzte eines der am besten erhaltenen und prachtollsten von allen im Tal der Könige. Sie liegen ein utes Stück von einander entfernt und sind in zwei anz unabhängige Felsmassive hineingeschlagen. In len Gängen der Gräber stiess Daressy auf Ostraka, owohl solche mit Inschriften allein als auch solche nit Bildern darauf. Er sagt in seinem viele Jahre päter veröffentlichten Bericht, dass er sie gesammelt abe „dans les décombres qui occupaient les tranhées"[2], und er gibt an, dass sich in Grab Nr. 6 twa hundert, in Nr. 9 ungefähr die doppelte Anzahl and. Dies gilt für beide Typen, Text- und Bildostraa. In Grab Nr. 6 gab es anscheinend nicht viele ildostraka — die, welche daher stammen, waren ach Daressys Beurteilung grob und schlecht ausführt. Die Ostraka, die innen in den Gräbern geunden wurden, könnten dorthin gelangt sein, nachem die Gräber am Ende des Neuen Reiches gelündert worden waren, etliche könnten aber zum chutt gehören, der nie ausgeräumt wurde. Es geht us Daressys Darstellung nicht hervor, was beim ingang und was im Innern der Gräber gefunden orden ist.

Aus Grab Nr. 9 stammte also der Hauptanteil ildostraka dieses grossen Fundes im Tal der Könige.)iese sollten nach Daressy von bedeutend höherer ualität in der Ausführung sein als die aus Grab Ir. 6. Unter diesen Bildern befanden sich keine — sagt Daressy — die direkt mit dem Grabdekor zu tun hatten: „ce sont des simples exercises pour s'entretenir la main, exécutés par les scribes chargés de la surveillance des travaux"[3]. Unter diesen Ostraka fand sich ausserdem eine Planskizze für ein Königsgrab, die zusammen mit einem Papyrus in Turin ein wichtiges Dokument bildet; das Bild gibt jedoch nicht den Plan des Grabes, in dem es gefunden wurde, wieder, sondern den von Nr. 6, Ramses' IX. Grab[4].

Daressys Fundmaterial wurde nach Kairo gebracht, und 1901 lag sein Katalog über Ostraka im Museum von Kairo vor[5]. Beim Transport waren die Scherben aus den beiden Gräbern durcheinander geraten, so dass es für Daressy nicht mehr möglich war, die Herkunft für eine Anzahl von ihnen anzugeben; er konnte nicht immer „indiquer l'origine exacte de chacun d'eux"[6]. Deshalb können die Ostraka niemals mit absoluter Sicherheit einem der zwei Gräber zugewiesen werden.

In Daressys Katalog erscheint auch eine Anzahl Ostraka mit bildlichen Darstellungen, die aus andern Gräbern im Tal der Könige stammen. Aus dem Grabe Ramses' III., Nr. 11, wohlbekannt seit dem 18. Jahrhundert und in älterer Literatur oft als *Bruce's tomb* nach dem berühmten Reisenden zu den Quellen des Nils zitiert, kommen zwei Bildostraka (D 25 008 & 25 013). Aus Grab Nr. 37, unvollendet und vielleicht nie benutzt, kommt dagegen eine grössere Anzahl[7]. Es sieht aus, als ob dieses Grab als zeitweiliger Aufenthaltsort für Arbeiter und Schreiber im Gräbertal gedient habe. Die Scherben, die sie mit Text und Bild versahen, blieben dort liegen, tief innen im Ostteil des Tales, weit entfernt von den Gräbern der Ramessidenzeit.

Von Fundorten ausserhalb des Tales der Könige

sind in Daressys Katalog Mit Rahineh und Sakkara durch je ein Ostrakon repräsentiert (D 25 142 bis & 25 147), sonst umfasst dieser nur Bildostraka aus dem Tal der Könige, die, wie gezeigt werden soll, eine geschlossene Gruppe aus einer relativ kurzen Epoche am Ende des Neuen Reiches bilden.

Personen hinter den Bildern

In den Inschriften auf einigen der Bildostraka, die Daressy vorlegt, findet sich eine Reihe Namen und Titel von Privatpersonen. Diese Angaben kommen hauptsächlich auf den Scherben vor, die als Votivgaben interpretiert werden können; Titel und Name des Stifters und oft auch ein Verwandter, vielleicht Vater oder Bruder, sind erwähnt. Es ist eine kleine Gruppe Privatpersonen, die in diesen Inschriften vorkommt, und ihre Titel erlauben uns schnell, sie zu bestimmen. Sie sind auf verschiedene Weise verbunden mit dem Königsgrab und der Nekropole, „dem Platz der Wahrheit", also mit der Gruppe aus der Handwerkersiedlung Deir el Medineh, und sind als Schreiber oder Handwerker beschäftigt. Sie können ausserdem Priestertitel tragen oder auf andere Weise in Verbindung mit ihren Schreiber- oder Handwerkertiteln ihre Beziehung zu dem speziellen Schutzherrn der Handwerkersiedlung König Amenophis I. andeuten, der den besonderen Kult der Deir el Medineh-Bewohner genoss[8].

So kommen nicht nur die Titel „Schreiber" (*sš*) und „Königlicher Schreiber" (*sš nswt*) allein vor, sondern auch der Zusatz „zugehörig zum Herrn der beiden Länder am Platz der Wahrheit" (*n nb tꜣwy m st mꜣꜥt*)[9]. Ebenso wird der häufige Titel „Zeichner" oder „Maler" (*sš ḳdwt*) manchmal mit diesem Zusatz verbunden. Dieser letzte Titel ist fast der einzige vorkommende Handwerkertitel. Manchmal wird er auch verbunden mit „am Platz der Wahrheit" (*m st mꜣꜥt*) oder mit dem Zusatz, der sich auf das Königsgrab bezieht, „im Horizont der Ewigkeit" (*m ꜣḫt nḥḥ*). Ein paarmal kommen Leiter für Arbeitergruppen von Deir el Medineh vor (*ḥry iswt m st mꜣꜥt*)[10], und mehrmals ist die ziemlich neutrale, allgemeine Bezeichnung für eine Zugehörigkeit zur Deir el Medineh-Gruppe belegt, „Diener am Platz der Wahrheit" (*sḏm ꜥš m st mꜣꜥt*). Einmal ist ein „Königlicher Mundschenk, zugehörig zum Herrn der beiden Länder" (*wdpw nswt n nb tꜣwy*) erwähnt, den man sich natürlich als Amtsträger bei einem lebenden König vorstellen kann, wenn er nicht zu dem Hofstaat eine toten Herrschers gehörte.

Unter den Priestertiteln kommen niedrigere Grad wie „Gottesvater" (*it-nṯr*) und „Reinigungspriester" (*wꜥb*) vor, aber auch die selteneren Titel „Kammer herr" (*imy-ḫnt*) — mit dem Zusatz „zugehörig z Amun" bzw. „zugehörig zum Herrn der beiden Län der am Platz der Wahrheit" (*n Imn* bzw. *n nb tꜣwy m st mꜣꜥt*) — und „Hoherpriester" (*ḥm-nṯr tpy*), diese letzte verbunden mit dem „Herrn der beiden Län der", also in diesem Falle wohl Amenophis I.

In einigen Fällen sind historisch wohlbekannt Privatpersonen genannt, die nicht zur Deir el Me dineh-Gruppe gehörten, die aber mit Sicherheit de Arbeitern im Gräbertal bekannt gewesen sein dürfter Dies gilt teils für den Hohenpriester des Amun Ram sesnacht und teils für den Wesir Neferrenpet. De erste ist bekannt aus der Zeit Ramses' IV. und seine unmittelbaren Nachfolger[11], der andere begann unte demselben Regenten seine Laufbahn, um seine Stel lung bis zur Zeit Ramses' VI. innezuhaben[12].

Hauptsächlich ist es gerade die 20. Dynastie nach Ramses III., welche diese Bildostraka zu repräsen tieren scheinen. Betrachtet man, welche Privatper sonen von Deir el Medineh vorkommen, so weisen ihre Namen, trotz grosser Identifizierungsschwierig keiten, da viele Namen in dem onomastischen Mate rial dieses Ortes Homonyme sind, ziemlich einheitlich auf diese Dynastie. Mehrere Personen im Ostrakon material finden sich zweifellos in der onomastischen Sammlung, die B. Bruyère zusammengestellt und sai sonweise in seinen Grabungsberichten von Deir e Medineh wiedergegeben hat, wieder. Die, welche mi ziemlich grosser Sicherheit identifiziert werden kön nen, wie der mit vielen Titeln versehene Schreibe *Imn-ḥtp*, sein ebenfalls titelreicher Bruder *Pꜣ-n-tꜣ-wrt* der Zeichner *Nb-nfr*, der Arbeitsleiter und Schreibe *Nḫt-m-mwt*, der Zeichner *Ḥri* u.a., diese haben während der 20. Dynastie gelebt, soweit man nu B. Bruyères auf ein reiches Material gegründeten Datierungen folgen darf.

Betrachtet man die Ostraka mit Königsnamen, z.B die Namen bei dem Bild eines Königs, bekommt man dasselbe Resultat. Am häufigsten kommt der Nam Ramses' IV. vor. Keine Bildostraka aus dem Materia mit Königsnamen sind früher als Ramses III., dessen Name nur auf den beiden Ostraka erscheint, die be oder in seinem Grab gefunden wurden. Dann sind Königsnamen bis zum Ende der 20. Dynastie belegt Wenn man das Material, das aus dem abgelegenen

rab Nr. 37 kommt, gesondert betrachtet, erhält an ein entsprechendes Bild. Es sind die Könige r 20. Dynastie, die erscheinen, mit Ramses IV. als stem und zahlenmässig häufigstem Repräsentanten.

ie Gräber im Tal der Könige

m einen Hintergrund für eine Behandlung des auf n Scherben vorliegenden Bildmaterials zu gewinn, ist es wichtig, die Königsgräber und ihren Dekor u untersuchen, nicht zuletzt deswegen, weil viele ildelemente in diesen wiederholt auf dem Ostrakonaterial vorkommen. Daressys Behauptung, dass kein otiv „en rapport direct avec la décoration de la mbe"[13] sei, kann bei näherer Untersuchung nicht ufrechterhalten werden. Wichtig ist auch zu sehen, as bei diesem Material als Ganzem fehlt, wenn an es mit Ostrakongruppen von anderen Fundstelen in Theben vergleicht. Es wird klar werden, dass ewisse Gruppen von Darstellungen hier gar nicht elegt sind, die man in später gefundenem Ostrakonaterial aus z.B. Deir el Medineh selbst findet. Es ist anz deutlich, dass die Umgebung und die Beschäftiungen, die die Männer von Deir el Medineh im Tal er Könige hatten, dem dort gefundenen Scherbenaterial sein Gepräge gaben.

Von Amenophis I. an, dessen Grab nicht gefunden orden, dessen Tempel aber lokalisiert ist, also vom nfang der 18. Dynastie an legen die ägyptischen önige ihre Gräber im Tal der Könige an[14], also in heben — dem religiösen Zentrum, das so bedeuungsvoll und reich an ehrwürdigen Traditionen des ittleren Reiches ist. Die Gräber werden angelegt uf eine Art, die teilweise an altes Herkommen annüpft, teilweise aber Änderungen mit sich bringt. adikal trennt man Grab und Kultanlage — die empel, in denen die nötigen Opfer und Zeremonien tattfinden können, legt man in der Ebene vor den ohen Westbergen an der Grenze zur Wüste an, ährend das eigentliche Grab in den Berg hineingeauen wird, wie es schon Generationen früher für ürsten wie für Privatpersonen in der thebanischen ekropole geschehen ist. Diese Massnahme kann hren Grund in der Gefahr der Grabplünderung haen, die sicher immer drohte — wir sehen an den öniglichen Gräbern der 12. und 13. Dynastie, die och Pyramidenform haben, deutlich eine erneute endenz, die Grabkammer so unzugänglich wie mögich zu machen. In Theben nun grenzt man bald — icher seit Thutmosis I. — ein Tal in den Westbergen für die Königsgräber ab. Nur ausnahmsweise wurden Privatpersonen hier begraben in diesem Tal, das streng bewacht und im Prinzip geschlossen war. Unzugänglich, schweigend und einsam sollte es liegen. Und im Innern der massiven Berge, nackten Felsen ohne Pflanzenwuchs, sollten Generationen von Königen verborgen liegen, umschlossen von ihren Särgen innerhalb von Sarkophagen, umgeben von ihren Schätzen, von ihren magisch wirkenden Geräten und von dem ganzen Arsenal magischer Texte und Bilder, das auf die Verwandlung des Königs vom Tode zum Leben, von Mensch zu Gott abzielte. So hätte es sein sollen in alle Ewigkeit, wenn nicht alles brutal umgestürzt worden wäre durch die grossen Grabräuberligen, die hier vor allem am Ende des Neuen Reiches tätig waren, aber auch schon früher, in der 18. Dynastie[15]. Die Gräber wurden geleert, die Königsmumien aufgerissen auf der Jagd nach Gold und Wertgegenständen, und dann war es die gute Tat der Priester, die Reste der alten Herrscher zu verbergen[16]. Nur Tutanchamuns Grab ist einer vollständigen Plünderung entgangen. Hier also legte man fünf Jahrhunderte lang Königsgräber an im vollen Bewusstsein der Plünderungsgefahr, hier führte man kontinuierlich in feierlichen und von unzähligen Zeremonien begleiteten Begräbniszügen die Mumien der Könige — mit Ausnahme der des Königs Echnaton — in das unterirdische Reich hinab, das die Gräber repräsentierten.

Im allgemeinen ist der innere Dekor der Königsgräber, polychrome Bilder und Texte auf Wänden und Decke, gleichartig, obwohl er unerhört vielfältig aussieht. Die Bilder, die hier vorkommen, geben nicht wie in Privatgräbern aus vor allem der ersten Hälfte des Neuen Reiches Szenen aus Alltags- und Festtagsleben mit Einschlag einiger religiös betonter Darstellungen, in denen den Göttern oder dem Grabbesitzer geopfert wird oder in denen er die Herren der Unterwelt und der Gefilde der Seligen trifft, wieder. In den Königsgräbern dominieren fast ganz religiöse, mythologische Darstellungen, die verschiedene Text- und Bildgruppen bilden: Pfortenbuch, Höhlenbuch, Aker-Buch, Totenbuch, Amduat, Buch vom Tage und der Nacht, Mundöffnungsbuch, Buch der Himmelskuh und das Buch mit Re-Hymnen[17], die neben den Texten auch Reihen von Göttern und einzelne Szenen mit mythologischen Vorgängen enthalten. Dieser ganze Typ von Dekoration hat seinen Ursprung in Handschriften auf Papyrusrollen. Dies tritt deutlich in den Königsgräbern der 18. Dynastie hervor, wo

die Wände gleichsam mit einem ausgebreiteten Papyrus bedeckt und Text und Bilder vom Duktus des Schreibpinsels in schwarzen Linien geprägt sind. Erst mit dem Grabe Amenophis' III. ändert sich dies, eine stilistische Erneuerung findet statt, und die Bilder auf den Grabwänden werden der geläufigen Relief- und Malkunst der Zeit angenähert.

Ausser den mythologischen Szenen, die zu den erwähnten Text- und Bildsammlungen gehören, von denen die meisten fast ohne Ausnahme nur in Königsgräbern vorkommen[18] — Mitglieder der Königsfamilie können sie jedoch auch haben, wie mehrere Beispiele im Tal der Königinnen zeigen[19] — kann man eine Anzahl Szenen feststellen, die häufig ohne Verbindung zu den „Büchern" an verschiedenen Stellen in den Gräbern vorkommen können. Die häufigste Szene ist ein Bild des Königs opfernd oder anbetend, oft vor Göttern stehend. Er kann auch zusammen mit Göttern dargestellt werden, wie er von ihnen geführt wird oder sich auf andere Weise in ihrer Gesellschaft befindet. Götter können auch allein vorkommen als Schützer an verschiedenen Stellen des Grabes, z.B. auf Türpfosten, oder auch in loser Verbindung zu Opferszenen z.B. auf Pfeilern. Weiterhin erscheinen verschiedene dekorative Elemente, die oft wiederholt werden, z.B. die Geiergöttin, die mit ihren Flügeln den König beschützt, die geflügelte Sonnenscheibe, Hathorköpfe auf Pilastern, Kobras, Skarabäen usw. Ausserdem gibt es oft eine sogenannte astronomische Decke, eine Himmelsdarstellung, in der verschiedene, häufig komposite Gestalten Sternkonstellationen und Himmelskörper repräsentieren können.

Es gibt nur wenige Ausnahmen von dem gewöhnlichen Typus des Dekorprogrammes. Tutanchamuns Grab hat ein verkürztes und ist in gewisser Weise eigenartig — der abgebildete Leichenzug gehört mehr zur Tradition der Privat- als der Königsgräber — aber dieses Grab nimmt eine Sonderstellung ein und ist wahrscheinlich nicht das ursprünglich für den jungen König geplante. Das ansonsten früheste Beispiel für eine Abweichung von dem regulären Schema ist König Ejes Grab, in dem es zwei einzigartige Szenen gibt. In der einen jagt der König zusammen mit seiner Königin Nilpferde mit der Harpune[20], in der anderen erscheint er auf einem Papyrusboot, teils zusammen mit der Königin, teils bei der Vogeljagd[21]. Beide Motive kommen in Privatgräbern in Theben aus derselben Dynastie vor; die Nilpferdjagd hat klar religiöse Bedeutung[22], die Vogeljagd indessen ist vielleicht nicht auf gleiche Weise mit religiöser Sym bolik verbunden. Was die Nilpferdjagd und vielleic auch die Vogeljagd angeht, so könnten die Bild hier Ersatz für Rundskulpturen sein; in Tutanc amuns Grab sind ja Skulpturen gefunden worden, d den König bei der Jagd wiedergeben[23].

Das andere Beispiel für eine markante Abweichun von den regulären Szenen befindet sich im Gr Ramses' III. In einigen Seitenräumen findet sich ei Vielfalt von Szenen, die das tägliche Leben schilder Szenen eines Typs, der sonst zu Privatgräbern a der ersten Hälfte des Neuen Reiches gehört[24]. Hi gibt es Bäcker, Köche, Schlächter, Brauer und Lede arbeiter in voller Tätigkeit. Hier kommen Schiffe a dem Nil mit vollen Segeln, hier erscheinen Harfe spieler[25]. An anderen Stellen im Grabe ist auch d Leben im Jaru-Gefilde geschildert, also Szenen m religiösem Hintergrund, die zum Repertoire d Totenbuches gehören und die sonst in Privatgräbe vorkommen, nicht aber in Königsgräbern. In dies Bildern kann man Pflügen, Saat und Ernte sehe Ackerbau wie im Alltagsleben. Abgebildet sind au Gegenstände, die zur Grabausrüstung gehören: Be ten, Kopfstützen, Gefässe verschiedener Type Schlitten, Felle, Kisten, Körbe, Stühle, Bögen, Sch de und andere Waffen usw., also Reihen von Ger ten, die als Elemente im Grabdekor eine lange G schichte haben und deren Ursprung in dem sog nannten „Gerätefries" vom Ende des Alten Reich gesucht werden muss[26]. Eine Szene ausserdem, d eines der ältesten ikonographischen Themata unt den Darstellungen des Königs bildet und die in u zähligen Zusammenhängen auftritt, aber sonst in d Königsgräbern fehlt, ist das Bild des Königs, d seine Waffe gegen Feinde schwingt; in einem Ko ridor ist Ramses III. in dieser traditionellen Haltu abgebildet[27].

Ostrakonbilder und Königsgräber

Zahlreiche Ostraka aus Daressys Fund tragen Bild des ägyptischen Königs. Darstellungen Pharaos ko men ja viele Male auf Monumenten aller Art v von kolossalen Tempelwänden bis zu Miniaturbilde der Kleinkunst und des Kunsthandwerkes. We man das Material dieser Königsbilder auf Daress Ostraka betrachtet, wird man feststellen, dass di nicht von traditionellen Wiedergaben abweichen. Ve sucht man, eine Verbindung zwischen den Bilde auf Ostraka und denen in den Königsgräbern he



stellen, so ist dieses leicht; man wird finden, dass ese Ostraka sich eng an Bilder des Königs in den räbern anschliessen lassen.

Es ist oben gesagt worden, dass Darstellungen des fernden oder anbetenden Königs neben Illustra- nen zu den „Büchern" in den Gräbern am häufig- en sind. Bei einer Klassifizierung von Daressys traka kann man folgende Typen von Bildern mit m König allein feststellen:

der König stehend, Weihrauch und Libation dar- bringend[28].
der König stehend mit Weihrauch[29].
der König stehend mit zwei *nw*-Gefässen[30].
der König kniend mit zwei *nw*-Gefässen[31].
der König kniend und opfernd[32].
der König stehend, eine Hand betend erhoben[33].
der König stehend, beide Hände betend erhoben[34].
der König stehend, ein Szepter haltend[35].
der König stehend, ein langes Szepter haltend[36].

enn man diese Gruppe von Königsdarstellungen trachtet, kann man konstatieren, dass diese Bilder llig geläufiger Art sind. Wenn zu einem Bild eine here Verbindung in Form einer exakten Parallele h nicht anführen liess, so ist dies von geringer deutung. Diese Bilder sind alle solcherart, dass an sie prinzipiell in mehreren verschiedenen Zu- mmenhängen erwarten darf, in denen der König e Hauptperson ist. Es liegt nahe, diese Bilder als rlagen, Skizzen oder Übungen für Darstellungen den Königsgräbern zu betrachten. Es muss aber terstrichen werden, dass ihr Charakter so allgemein , dass man sie als Repräsentanten eines festen Be- ndteiles in dem kanonischen Übungsmaterial des r den König arbeitenden Künstlers betrachten uss. Auch Details solcher Bilder wie z.B. Königs- pfe sind zahlreich vorhanden in Daressys Material 25 021, 25 072, 25 144 ff.). Königshaupt, Profil s Herrschers und seine Krone sind wiederholt auf lksteinscherben gezeichnet worden — dieses Ma- ial ist überall legio, wo man auf Künstlerskizzen fft, Zeichnungen sowohl wie Reliefs[37].

Dass die Königsbilder zu einem Skizzenmaterial hören, wird auch aus dem Umstand klar, dass ehrere Ostraka dieser Art auch andere Bilder tra- n, z.B. einen Falken und ein Szepter, Hieroglyphen- ichen, einen Stier, eine Krokodilgottheit, einen Vo- l und verschiedene Kritzeleien und Markierungen 25 022, 25 012, 25 021, 25 013, 25 016, 25 015).

Soweit man Daressys Lesung der Königsnamen, die auf einigen Ostraka vorkommen — sie sind nicht immer deutlich lesbar auf seinen Abbildungen — trauen darf, haben diese Ostraka keine Verbindung mit den Gräbern, bei denen sie gefunden worden sind, die meisten tragen den Namen Ramses' IV. Eine Ausnahme bilden die beiden Ostraka, die aus dem Grabe Ramses' III. stammen; sie weisen beide den Namen dieses Königs auf (D 25 008 & 25 013).

In einem Falle kommt das Bild einer Königin vor, die zwei Sistra hochhält (D 25 126). Dies ist eine Darstellung, die man gern als thematische Parallele zu den Bildern des opfernden Königs ansehen möchte und die man zum Dekor eines Königinnengrabes in Beziehung setzen könnte. Aber in diesem Falle kann es sich sehr wohl wie bei den meisten Königsdarstellungen auch um ein Bild aus einer ganz anderen Denkmälergruppe handeln wie z.B. den Stelendarstellungen. Auf einer Stele in einer englischen Sammlung z.B. erscheint die Königin Ahmes-Nefertere mit Sistra vor Amun-Re[38]. Dies ist ein privates Monument, mit dem ein Einzelner mit der vergöttlichten Königin als Mittlerin Amun-Re, den Götterkönig, anruft[39]. Ähnlich könnten natürlich die Bilder des Königs interpretiert werden — anhand dieses Beispiels sehen wir deutlich etwas von der Ambivalenz des Materials.

Wenn man die Ostraka betrachtet, die Götter wiedergeben, stellt man schnell fest, dass diese Darstellungen in der Regel leicht mit Bildern in den Königsgräbern zu verbinden sind. Aber andererseits sind auch diese Darstellungen so allgemeinen Charakters, dass man sie ebenso wie die Königsbilder — und vielleicht noch mehr als diese — als Bestandteil des Bilderschatzes ansehen muss, mit dem der Künstler täglich und stündlich zu tun hatte. Nicht nur in Königs- und Privatgräbern, sondern auch in Tempeln und auf religiösen Monumenten aller Art wie Stelen, Votivbildern, Amuletten usw. kommen diese Bilder vor. Es ist deshalb von Interesse, Daressys Material aus dem Tal der Könige daraufhin zu untersuchen, welche Götter darin vertreten sind, die gar nicht in den Königsgräbern vorkommen. Soweit es auf der Basis der leider summarischen Publikationen, aber mit Hilfe des Repertoireverzeichnisses in der topographischen Bibliographie von B. Porter und R. Moss festzustellen möglich ist, wären die Gottheiten, die von den Königsgräbern auszuschliessen sind — und hier sind auch die Bilder eingeschlossen,

die unten, wenn auch manchmal lose, in die Gruppe der Votivbilder gewiesen werden sollen — der vergöttlichte Amenophis I. (D 25 005, 25 010, 25 011, 25 014), Reschef (D 25 063), Bes (D 25 071) und Sobek (D 25 013) sowie die Triade von Elephantine, Chnum, Anukis und Satis (D 25 060). Von diesen Göttern hat besonders Amenophis I. eine ganz spezielle Beziehung zu den Leuten von Deir el Medineh; Reschef ist ein vorderasiatischer Gott, der vermutlich eine Kultanlage in Westtheben hatte[40] und der ein paarmal, aber nicht oft, auf Monumenten der Deir el Medineh-Gruppe vorkommt[41]. Der zwergengestaltige Bes ist unendlich oft auf allen erdenklichen Monumenten abgebildet, er gehört zu den populärsten Göttern und fehlt natürlich nicht in den Königsgräbern, obwohl er nicht im Wanddekor aufzutreten scheint — er ist auf Gegenständen funerären Charakters, die Teil der Grabausstattung waren, vorgekommen — aus Tutanchamuns Grab gibt es Beispiele dafür, z.B. im Dekor eines Bettes[42]. Der Krokodilgott Sobek ist nicht so häufig auf thebanischen Monumenten belegt; man kann ihn aber z.B. auf dem Relieffragment eines Privatmannes aus Deir el Medineh, gefunden im Grab Nr. 37 im Tal der Könige, also dem Fundplatz mehrerer von Daressys Ostraka[43], oder auf anderen Darstellungen aus Deir el Medineh, vor allem Stelen[44], wiederfinden. Die Triade von Elephantine hat nicht unwahrscheinlich eine besondere Bedeutung gerade für die Bewohner von Deir el Medineh gehabt. In Theben treffen wir sie auf Denkmälern nur dieser Gruppe, auf Stelen z.B.[45] sowie in einem Privatgrab[46], an.

Die übrigen Götter, die in Daressys Material belegt sind, kommen grösstenteils im Standardprogramm für den Dekor eines Königsgrabes vor. Es ist eine Anzahl der am besten bekannten Götter der ägyptischen Mythologie. Es verdient festgehalten zu werden, dass keiner von ihnen für die Königsgräber exklusiv ist. Auf den Scherben sieht man Bilder von Re-Harachte (D 25 043), Horus als Falken mit Doppelkrone (D 25 030, vielleicht auch 25 174), Osiris (D 25 056, 25 264), Nephthys (D 25 070), Isis (D 25 067, 25 069), Ptah (D 25 054, 25 028 bis), Amun (D 25 047—25 050, 25 141), der thebanischen Triade Amun, Mut und Chons (D 25 058), Hapi(?) (D 25 141), Meretseger (D 25 173, 25 174[?]), Thoeris (D 25 064), Heh[47]. Weiterhin kommen göttliche Wesen wie Paviane mit Pektoralen (D 25 097, 25 099 vielleicht 25 067), eine Schlange mit zwei Beinen (D 25 153), die Beziehungen zu Darstellungen eines Unterweltsbuches[48] haben könnte, und einige nic näher zu identifizierende Göttinnen (D 25 07 25 073, 25 127) vor. Eine Sphinx syrischen Typs g hört zu der Art göttlicher Wesen, die als dekorative aber magisch geladenes Element in verschiedene Zusammenhängen auftreten kann, z.B. auf Thronen oder auf anderen Möbeln; das Bild einer solchen a einem Ostrakon (D 25 090) ist im Prinzip nicht oh Bezug zum Dekor der Königsgräber.

Bei den verhältnismässig wenigen Ostraka, d mythologische Szenen, in denen Götter zusamm auftreten oder in denen der König ihnen opfe wiedergeben, sieht man die Verbindung zum Bi programm der Königsgräber deutlich. Zwei Bild zeigen den König, wie er einer grossen Sonnenschei Opfer darbringt (D 25 128, 25 075). Solche Darst lungen kommen am Eingang mehrerer Königsgräb vor[49] und dürfen als exklusiv für diese angeseh werden. Ebenso sind zwei verschiedene Wiedergab der Himmelsgöttin Nut und des Sonnengottes so e mit der solaren Thematik der Königsgräber verbu den, dass man ohne weiteres annehmen kann, die beiden Skizzen seien in direktem Anschluss an Gra bilder gemacht. In dem einen Falle trägt Nut i ihrem Schosse eine Sonnenscheibe mit dem Bil eines Kindes darin[51], eine Darstellung, die oft wiede kehrt[52]. Im anderen Falle handelt es sich um ein wo einzigartiges Bild eines Kuhkopfes *en face*, zwisch dessen Hörnern sich eine Sonnenscheibe befindet, i der ein widderköpfiger Gott — Amun-Re — sitzt[53] rechts von dem Kuhkopf steht ein Pavian, der wa scheinlich ein Pendant auf der anderen Seite hatt die nicht mehr vorhanden ist. Dieses Bild des Ku kopfes steht seiner Art nach ganz im Einklang m Bildern zum Thema Nut-Re in den Königsgräber Zu derselben Gruppe gehört auch ein Detail wie zw Arme, die eine Sonnenscheibe halten (D 25 176), a einer Scherbe mit klarem Skizzencharakter. Zu de solaren Programm gehört weiter das Bild des So nenschiffes, in welchem der Sonnengott über d Himmel fährt, das so oft auf religiösen Monument aller Art wiederkommt, und dies besonders in d Königsgräbern. In Daressys Sammlung erschei dieses Motiv auf zwei Scherben (D 25 182, 25 164).

Die mythologische Szene mit den Göttinnen Is und Nephthys bei einem *šn*-Zeichen kniend ist e Bild, das man in jedwedem funerären Zusammenha erwarten kann und das prinzipiell auch Szenen d Königsgräber nahesteht. H. Schäfer hat hierfür a

ie Darstellungen auf Königssarkophagen hingewiesen, und z.B. im Grab Sethos' I. kommt jede Göttin für sich mit einem *šn*-Zeichen in derselben Haltung wie auf dem Ostrakon der Daressy-Sammlung vor[54].

Der König vor Göttern, oftmals Opfer darbringend, ist ein besonders häufiges Motiv. Auf Daressys Ostraka erscheint der opfernde König einmal vor Amun, Min(?), Meretseger und Mut (D 25 113), einmal vor Sokar (D 25 068), Bilder, die gut zum Repertoire der Gräber passen, obwohl Tempeldarstellungen als alternative Parallele angeführt werden können[55]. Für andere Ostrakonbilder wie Re-Harachte, der Ramses IV. umarmt (D 25 107), ein Gott, der einen König an der Hand führt (D 25 108), oder ein König zwischen zwei Göttern (D 25 112) bestehen keine Hindernisse, sie im grossen und ganzen auf die Gräber zurückzuführen, obwohl auch hier die Bilderwelt der Tempel eine ebenso richtige Verbindungsmöglichkeit liefert.

Eine Anzahl Ostraka, die grösstenteils nur erwähnt, aber nicht abgebildet ist bei Daressy, steht offenbar im Zusammenhang mit mythologischen Darstellungen in den Königsgräbern — jedenfalls sind diese Bilder häufig in funerärem Kontext belegt. Es handelt sich teilweise um Details, die oft als vor allem dekorative Elemente vorkommen können, wie z.B. das heilige Auge (D 25 079, vgl. 25 171), die geflügelte Sonnenscheibe (D 25 197), das Hathorgesicht (D 25 177, 25 178). Bei dieser Gruppe sollen schliesslich Bilder einer Mumie(?) (D 25 082), einer Osiris-Krone (D 25 178) und eines Halskragens (D 25 181), vielleicht als Opfergabe gedacht, sowie eines Opfertisches (D 25 166, im Tafelteil falsch unter 25 165) erwähnt werden.

Bilder mit Verbindung zu Privatgräbern

Unter Daressys Ostraka gibt es Bilder, die man in erster Linie mit Darstellungen in Privatgräbern zu verknüpfen geneigt ist. Mehrere von ihnen, die Privatpersonen wiedergeben, kann man sich jedoch auch in anderen Denkmälergruppen vorstellen; z.B. kann das Bild eines „Grabherrn" oder einer anbetenden oder opfernden Person zu kleineren Monumenten wie Stelen oder anderen hauptsächlich funerären Gegenständen gehören.

Typische Darstellungen eines Grabherrn zeigen ihn stehend mit einem Szepter und einem Salatkopf in der Hand[56] (D 25 024, 25 025, 25 035) oder nur mit einem Szepter (D 25 026, 25 027); in anderen kann er sitzen, einmal allein vor Opfergaben (D 25 136), ein anderes Mal zusammen mit einer zweiten Person (D 25 137).

In Privatgräbern und auf kleineren, meistens funerären Denkmälern erscheinen oft opfernde oder anbetende Personen — sie können sich vor dem Grabherrn oder vor verschiedenen Göttern befinden, im letzten Falle ist es in der Regel der Grabherr selbst, der vor seine Götter tritt. Auf den Ostraka befinden sich solche Bilder von Privatpersonen in opfernder oder adorierender Haltung, Männer stehend oder kniend (D 25 028, 25 033, 25 039, 25 036), Frauen Opfer herbeibringend (D 25 045, 25 046).

Unter diesen Darstellungen ist eine von grösserem Interesse, da sie eine historisch bekannte Privatperson wiedergibt, den Hohenpriester Ramsesnacht aus der 20. Dynastie[57]. Er steht mit beiden Händen wie zur Adoration erhoben und erhebt den einen Fuss ein wenig wie zu einem Tanzschritt. Es kann sich natürlich um eine Art „Augenblicksbild" des dem Künstler sicher wohlbekannten Mannes handeln. Die Scherbe, auf die es gezeichnet ist, trägt ausserdem das Bild eines Falken; der Skizzencharakter ist offenbar. Das Motiv ist aber auch auf einem andern Ostrakon in Daressys Material belegt[58] und somit nicht ganz unik. Sucht man eine Verbindung mit Ramsesnachts eigenem Grab[59], das aber grossenteils zerstört und nicht publiziert ist, kann man mit Hilfe des Bildrepertoires der topographischen Bibliographie von B. Porter und R. Moss keine solche finden. Eine ähnliche Haltung wie die Ramsesnachts findet sich in sowohl profanem als auch religiösem Zusammenhang — im ersten Falle z.B. bei der Entgegennahme von Gold und Ehrenbezeichnungen aus der Hand des Königs, ein nicht ungewöhnliches Thema in den Gräbern der 18. Dynastie, aber auch in Tempelbildern des späten Neuen Reiches vorkommend[60]; im zweiten Falle könnte auch eine Beziehung zu Darstellungen funerärer Tänze angenommen werden[61]. Ramsesnacht, der auch auf Tempelreliefs als Opferträger auftritt[62], stand sicher in persönlicher Verbindung mit den Künstlern in Deir el Medineh, tatsächlich war er als Leiter der Arbeiten an allen Monumenten Amuns in Karnak und an Gräbern und Statuen, deren Ausführung der König befahl, ein Arbeitschef, der in direkten Kontakt mit seinen Untergebenen kam. Wir wissen, dass er mit grösster Wahrscheinlichkeit in eigener Person mit auszog, wenn es praktische Arbeiten galt; er war Leiter einer Steinbruchexpedition zum Wadi Hammamat[63].

Interessant festzustellen ist, dass noch eine andere historisch bekannte Privatperson auf zwei Ostraka vorkommt (D 25 033, 25 036). Beide Bilder gehören zu der Gruppe opfernder und anbetender Privatpersonen. Es handelt sich um den Wesir Neferrenpet, der sein Amt mindestens in der Regierungszeit Ramses' IV. innehatte, wahrscheinlich sogar noch etwas länger. Es ist nicht ausgeschlossen, dass direkte, persönliche Kenntnis den Hintergrund für diese Bilder auf den Ostraka bildet. Ohne für irgendwelche offenbaren bestimmten Dekorzwecke abgesehen zu sein, ist die Person im Rahmen des üblichen ikonographischen Schemas abgebildet, und die Bilder sind mit Inschriften versehen, die Namen und Titel angeben. Natürlich könnte man auch hier Beziehungen zu dem — uns unbekannten — Grab dieses Wesirs suchen; wichtig ist aber, mit dem Faktor zu rechnen, dass das Bild ohne besondere Verbindung zu einem speziellen Zusammenhang entstanden sein könnte.

Auf den Ostraka, die die hier behandelten Bilder tragen, können sich ausserdem auch noch ganz andere Darstellungen befinden. In einem Falle handelt es sich um ein richtiges „Skizzenheft": eine Scherbe ist bedeckt mit Bildern eines Pferdekopfes, einer geballten Hand, eines Menschenprofils und eines Löwenhauptes (D 25 026).

Eine Reihe von Genreszenen, Privatpersonen bei verschiedenen mehr oder weniger profanen Beschäftigungen, kann auch in erster Linie als Beispiel für Verbindungsmöglichkeiten zum Bildprogramm der Privatgräber klassifiziert werden. Man muss jedoch im Gedanken an das Datum des Materials — spätramessidische Zeit — des Problems der Kongruenz mit dem Dekorprogramm der Privatgräber gewärtig sein. Die Motive, die auf diesen Ostraka auftauchen, sind offensichtlich solche, die nicht die Bilder der gleichzeitigen Privatgräber reflektieren, die fast ausschliesslich religiöse Themata haben. Aber eine gründliche Auswertung des thebanischen Grabmaterials kann bei dem Mangel an *in extenso* publizierten Gräbern nicht zufriedenstellend vorgenommen werden. Für gewisse in diesem Zusammenhang aktuelle Szenen ist es auch möglich, einen Anwendungsbereich auf anderen Denmälern wie Stelen zu finden, bei anderen ist es denkbar, dass sie nichts weiter als zufällige „Augenblicksbilder" sind, mehr oder weniger frei von den üblichen ikonographischen Traditionen.

Der Harfenspieler auf einem Ostrakon (D 25 038) ist, wenn auch fragmentarisch, ein geschickt und einfühlend ausgeführtes Bild, bei dem die Bewegung der Hände über die Saiten ein gewisses Raffinement hat. Dieses Bild ist das einzige in dieser Gruppe, das auch eine Verbindung zu den Königsgräbern haben könnte — im Grabe Ramses' III. als allein dastehende Ausnahme kommen ja Harfenspieler vor[64]. Sonst ist der Harfenspieler nicht ungewöhnlich in thebanischen Privatgräbern, sogar auf Stelen[65] kommt er vor, verbunden wie er ist mit einer literarischen Gattung[66]; selbst in Tempeln findet man auch manchmal Szenen mit Harfenspielern wieder[67].

Zu der Welt der Genreszenen der Privatgräber muss auch das Bild eines Mannes, der die Doppelflöte bläst[68], gewiss grob karikiert, gerechnet werden, sowie das Bild eines Mannes mit einem Affen auf der Schulter, welcher Affe auch Doppelflöte spielt (D 25 138) — in vielen Zusammenhängen kann man den zahmen Affen im Bildrepertoire finden[69]. Und auf diesem letztgenannten Ostrakon gibt es ausserdem flüchtige Skizzen von Männern bei der Arbeit an Gefässen, vielleicht Handwerkern. Auf einem anderen kommen Männer in einer Reihe mit Gefässen auf der Achsel, einige ziehen an einem Seil (D 25 139), auf einem weiteren erscheinen Bauarbeiter (D 25 139 bis) — derartige Szenen finden sich in Gräbern, die eine Verbindung mit Deir el Medineh haben können[70], sie können also prinzipiell auf Privatgräber zurückgeführt werden. Dasselbe gilt für eine Reihe anderer Szenen wie einen Mann mit einer Kuh (D 25 142), den Mann vor einem Gefäss auf einem Gestell und den Mann mit Stock (D 25 173) und vielleicht den bei Daressy nicht abgebildeten Wedelträger (D 25 028 bis). Ebenso gehört zu dieser Kategorie von Genreszenen auch ein Bild, das zwei Widder, die mit den Hörnern zusammenstossen (D 25 062), zeigt, eine Szene aus dem Alltagsleben auf den Feldern, die jedoch nicht unbedingt wie auch viele der schon erwähnten einer bestimmten Dekorgruppe zugezählt werden muss — gewisse Bilder können als blosse Reflexe der Darstellungen in Gräbern und an anderen Stellen betrachtet werden; sie brauchen im Augenblick des Zeichnens nicht unmittelbar in Beziehung zu einem bestimmten Zweck gestanden haben.

Von den in ramessidischer Zeit in Privatgräbern so dominierenden mythologischen Szenen finden sich kaum Reflexe in Daressys Material. Die einzigen Bilder mythologischen oder funerären Charakters, die primär Privatgräbern zugerechnet werden können,

zeigen Gestalten, die zum Themenkreis des Totengerichtes gehören. Die betreffenden Darstellungen befinden sich auf einem und demselben Ostrakon (D 25 057). Es sind Osiris und das Untier Totenfresserin samt Anubis, der das Herz des Toten hält. Es handelt sich also um das Drama der Wägung des Herzens des Verstorbenen, um das diese Gestalten gruppiert waren. Ein solches traditionelles Totengericht ist nicht in den thebanischen Königsgräbern belegt, obwohl das Thema nicht fremd ist — etwas später zu Anfang des letzten Jahrtausends vor Christus treffen wir es im Zusammenhang mit Königsgräbern an[71]. Es muss jedoch erwähnt werden, dass das Motiv in Papyrusillustrationen sehr häufig ist. Ein weiteres Bild zeigt einen Ba-Vogel (D 25 106), der vielfach in Gräbern sowie auf Stelen vorkommt, sowie auch in vielen anderen Zusammenhängen. Ein Bild wie dieses kann man gewiss mit sowohl Privat- als Königsgräbern verbinden. Die mythologischen Gestalten wie die vielen Götter, die sich mit den Königsgräbern in Verbindung bringen lassen, sind natürlich auch für die Privatgräber aktuell. Es ist meistens nicht möglich, eine scharfe Trennungslinie zu ziehen.

Votivbilder

Gewiss können die Fundumstände ziemlich nichtssagend scheinen, wenn es gilt, Daressys Material zu klassifizieren. In der Nähe der Königsgräber eine Anzahl Skizzen mit einigermassen direktem Bezug zur Motivwelt in ihrem Innern zu finden ist natürlich, darüber hinaus eine Reihe von Themata zu sehen, die zu dem Üblichsten im kanonischen Motivvorrat eines Künstlers gehören, verwundert nicht. Zu diesen geläufigen Motiven gehören Götterbilder, die schon im Anschluss an das Bildrepertoire der Königsgräber behandelt worden sind. Eine weitere Gruppe bilden dagegen die Darstellungen von Göttern, die hier hauptsächlich als Votivbilder klassifiziert werden sollen.

Diese Götterbilder sind von derselben Art wie die anderen, ihre Ikonographie ist die übliche und in vielen Fälle könnte man ohne weiteres gerade diese Ostrakonbilder als Skizzen, Vorlagen oder Übungen für Bilder in Gräbern oder auf kleineren Denkmälern ansehen. Das, was jedoch manchmal eine Bestimmung als Votivgaben zulässt, ist der *terminus technicus*, der oft wiederkehrt, *ir.n*, „gemacht von; gestiftet von", worauf der Name des Stifters folgt. Es handelt sich hier nicht um eine Signierung des Bildes als eines von einer bestimmten Person ausgeführten Werkes, sondern um die Identifikation des Stifters. Diese Art der Introduktion des Stifters einer Votivgabe kommt auf unzähligen ägyptischen Denkmälern vor. Natürlich kann in der kleinen Gruppe von Deir el Medineh-Leuten sicher in einigen Fällen der Name des Stifters mit dem des Herstellers zusammenfallen; zu entscheiden, wann dies der Fall ist, ist aber eine heikle Sache. Vielleicht kann manchmal sogar in erster Linie die Angabe den Zeichner und nicht den Geber meinen. Gelegentlich aber sollte man stattdessen den Terminus vielleicht mit „gemacht für" übersetzen, wobei es sich ebenfalls um eine Votivgabe handeln könnte. Möglicherweise kann weiterhin in gewissen Fällen eine bestimmte Form, bearbeitete und geglättete Kanten einer Scherbe, andeuten, dass es sich um eine Gabe handelt, die man sorgfältig hergestellt hat; dies ist aber ein ziemlich unsicheres Kriterium. Oft kann man auch blosse Skizzen auf in dieser Weise bearbeiteten Scherben finden.

Es ist wohlbekannt, wie die thebanischen Berge auf dem Westufer des Nils von vielen kleinen Heiligtümern durchsetzt waren, manchmal nur primitiv durch ein paar aufgestapelte Steine markiert[72], manchmal richtig in den Berg hineingehauen und mit Stelen versehen[73]. Es ist überhaupt eine Frage, ob nicht die ganze westliche Nekropole als heiliges Gebiet betrachtet wurde und als Ganzes wie in Einzelheiten als numinos erlebt wurde. Nicht zuletzt das abseits gelegene, von Stille und Verlassenheit geprägte Tal der Könige, das ja nicht andauernd von Leichenzügen durchquert wurde und wo nicht ständig Klagegeschrei der Frauen widerhallte, konnte ein Kraftfeld sein, dem man sich nicht ohne Furcht näherte. Die wenigen Leute, die Möglichkeit hatten, in die Nähe der Königsgräber zu kommen, konnten sich nicht nur zu den üblichen Plätzen mit ihren Votivgaben wenden, ihren auf Kalksteinscherben gezeichneten und gemalten Götterbildern mit dem Namen und manchmal auch dem Bild des Gebers, sondern sie können auch das Bedürfnis gehabt haben, solche Bilder mit ihrem Aufenthaltsort in der Nähe des Tals der Könige[74] und vielleicht mit den Königsgräbern selbst zu verbinden. Denn waren diese nicht ein Heiligtum über den König hinaus auch für das gesamte ägyptische Pantheon? Hier sind ja Reihen von Göttern und Göttinnen als Opferempfänger dargestellt, hier bildet das Grab eine umfassende Kultanlage und gleichzeitig ein kosmisches Zentrum, dessen

Kern der gestorbene König ist. In diesem Zusammenhang kann auch auf die Vergöttlichung von Königsgräbern in Pyramidenform hingewiesen werden, die mehrfach belegt ist[75]. Deshalb brauchen die Bilder mit Votivcharakter, die Daressy in der Umgebung der Königsgräber fand, nicht nur als Skizzen für andere Denkmäler oder als für andere Orte beabsichtigt betrachtet zu werden. Sie sollen vielleicht als Träger einer bestimmten religiösen Funktion an dem heiligen Platz, den die Königsgräber darstellen, aufgefasst werden.

Diese Votivostraka weisen verschiedene Schemata der Einteilung auf. Manchmal befindet sich auf der einen Seite das Bild eines Gottes, auf der anderen das einer anbetenden Person, z.B. ein adorierender Mann zusammen mit einem Gebet an Thoth und auf der anderen Seite dieser Gott — und in diesem Falle noch die Göttin Seschat und die Namen der heiligen Schützer der thebanischen Nekropole, Amenophis' I. und seiner Mutter Ahmes-Nefertere[76]. Auf einem anderen Beispiel sieht man Chons auf der einen Seite und auf der anderen den anbetenden Mann mit Namen und Titel (D 25 041). Manchmal können die Götter auf beide Seiten verteilt sein (D 25 095 bis).

Ein anderer Typ zeigt die adorierende Person und die Gottheit auf derselben Seite der Scherbe, ein weiterer nur den Beter, wobei die Inschrift den Namen des Gottes angeben kann, an den man sich wendet (D 25 031, 25 032), oder nur den Stifter namentlich nennt (D 25 037). Es gibt auch Scherben, auf denen nur der Gott abgebildet und manchmal der Stiftername erwähnt ist. Eine gewisse Vorsicht ist bei der Beurteilung von Daressys Material jedoch ratsam, da nicht immer klar hervorgeht, inwieweit es sich um beschädigte Scherben handelt.

Unter den verehrten Göttern befinden sich ausser den schon genannten — Thoth (auch D 25 095 bis), Seschat, Chons — mehrere der grossen und bedeutungsvollen Götter in Theben. Amun-Re (D 25 114, 25 115, 25 117 bis) erscheint ein paarmal zusammen mit Mut und Chons, die die thebanische Triade bilden (D 25 059, 25 117, 25 051), aber ein paarmal ist er auch als Bock oder Widder dargestellt[77]. Ptah (D 25 052, 25 053) fehlt nicht; einmal kommt er zusammen mit dem Pavian des Thoth vor[78]. Ptah gehörte als Schutzherr der Handwerker zu den beliebten Gestalten in Deir el Medineh. Eine gewisse besondere Verbindung zu den Leuten dort muss auch die elephantinische Triade gehabt haben[79] — Chnum, Anukis und Satis finden sich auf einer unvollendete Scherbe (D 25 060). Ebenfalls eine Verbindung mi Westtheben hat Meretseger, die Schlangengöttin, di in der Stille und dem Schweigen der Gräber ihre Heimatort hatte[80].

Andere Götter sind Re-Harachte (D 25 129), Isi (D 25 065, 25 066), Hathor als Kuh (D 25 09 25 093), Apis (D 25 094, 25 095), Reschef (D 25 063 der einzige ausländische Gott in diesem Zusammen hang, und Nilgötter in symbolischer Darstellung[81] Amenophis I. kommt mehrmals vor (D 25 00 25 010, 25 011, möglicherweise 25 014, vgl. auc 25 032), eine anonyme Königin (D 25 044) soll viel leicht seine Mutter sein. Ein skizzenartiges Bild vo Bes (D 25 071) soll erwähnt werden, gehört abe möglicherweise nicht zu den Votivbildern.

Noch einige weitere Ostraka sollen besonders her vorgehoben werden. Es handelt sich um Bilder, i denen ein König oder eine Königin opfernd vo einer Gottheit erscheinen. Die königlichen Persone fungieren hier als Medium für den Stifter, der o — wie auf Stelen — nicht in eigener Person im Bild auftritt[82]. Diese Scherben sind hier ausgesondert un als Votivbilder klassifiziert worden, da sie in de meisten Fällen eine besondere Form zu haben schei nen — ihre Kanten sind oftmals bearbeitet und ge glättet, was bei dem reinen Skizzenmaterial wenige häufig ist. Dies ist allerdings kein zwingendes Krite rium, sondern nur ein Hinweis auf die Möglichkeit diese Bilder, die man sich sehr wohl auch als mi den Grabbildern verbunden vorstellen kann, als Vo tivgaben zu deuten, obwohl sie keine Inschriften tra gen, die einen Anhalt, z.B. durch *ir.n*, geben. Be dieser Gruppe kommen zwei verschiedene Einteilungs schemata vor: 1. der Opfernde auf der einen Seit und der Empfänger auf der anderen, 2. Opfernde und Empfänger auf derselben Seite. Zur ersten Kate gorie gehören die folgenden Beispiele: Ein König mi *nw*-Gefässen opfert einem krokodilköpfigen Got wohl Sobek (D 25 013), eine Frau königlicher Ab stammung opfert Re-Harachte[83]. Zur zweiten gehöre Bilder Amenophis' I., der Amun-Re opfert (D 25 111), und Ramses' IV., demselben Gotte opfernd[84]

Die grossen Tempel und das Ostrakonmaterial

Die grossen Reliefs, die seit der 19. Dynastie sowohl die Tempel von Karnak und Luxor als auch die königlichen Totentempel auf der anderen Seite des Nils beherrschen, bilden vielleicht die bedeutendste

rneuerung in der Kunst des späten Neuen Reiches. :hilderungen von Feldzügen und königlichen Taten ıf dem Schlachtfeld oder in gefährlichen Jagdgebie-n sind das lebendigste Element im Tempeldekor eser Zeit — gleichzeitig zeugen sie auch von dem :streben, das historische Geschehen in der Balance ı halten, durch magisches Beschwören die kosmi-he Ordnung intakt zu erhalten[85]. Diese Reliefs, die ren Ursprung in der dynamischen Kunstproduktion r 18. Dynastie haben[86], spiegeln eine Tradition wi-r, in der Pharao der Aufrechterhalter der Weltord-ng ist, nach der Ägyptens Feinde niedergeschlagen d vernichtet werden. Und diese Tradition wiegt ıwerer als die tatsächlichen historischen Ereignisse, : nur indirekt in den Tempelreliefs wiedergegeben rden. Ebenso sind die königlichen Jagddarstellun-ı Bilder, die dem König auf magische Weise Herr-ıaft über die Naturkräfte geben; Bilder von Wild-:ren und Löwen, die erlegt werden, sind allegorie-fte Bilder, die vom König als alleinigem und mäch-:m Weltherrscher zeugen[87].

Es kann von Interesse sein, einen kurzen Blick auf en der am besten bewahrten Tempel ramessidi-:er Zeit, nämlich den von Medinet Habu, zu wer- und die Hauptthemata zu betrachten, die im kor auftreten.

Südlich von Deir el Medineh innerhalb eines be-:men Gehabstandes von dem Dorfe liegt der grosse npel Ramses' III.[88]. Es ist ein Totentempel in der-ɔen Tradition wie die der früheren Könige, die in :r Reihe am Rande des Fruchtlandes liegen, das ı vor der Bergkette im Westen offen ausbreitet l an die Wüste grenzt, in der das Land der Toten t. Der Tempel ist aber nicht nur eine Totenkultan-:, er hat auch andere Teile, die manchmal tradi-ıell sind so wie der Palast, wo der König mit ıem Hofstaat wohnen konnte, etwas, das schon in ıeren Totentempeln vorkommt, und die manch- eigenartige Züge aufweisen wie die starke Be-igung. In der architektonischen Gestaltung deuten ırere Besonderheiten auf ein gewisses Neudenken Neuschaffen hin.

Die monumentalen Reliefs, die den grossartigen ıpel innen und aussen schmücken und die teil-ıe — obwohl man allgemein in der Regel das :re nicht betreten durfte — sichtbar gewesen sein sen für alle, die in die Nähe kamen, besonders :ie ursprünglich in Farben leuchteten, diese knüp-im Ganzen an die traditionellen Themata für efs in den Tempeln des Neuen Reiches an: rituelle Szenen, die den König im Verkehr mit den Göttern zeigen, sowie solche, die sein Handeln mit der Umwelt wiedergeben.

Zu der ersten Kategorie gehört das oft wiederkehrende Bild des Königs, der den Göttern Opfer darbringt, vor allem Amun und Re-Harachte. Der König kommt mit verschiedenen Opfergaben, er schlägt Feinde nieder vor dem Gott oder übergibt die Trophäen des Feldzuges: Gefangene werden vorgeführt, Beute wird überreicht. Es können auch Szenen vorkommen, die zu bestimmten rituellen Zusammenhängen gehören — der König wird als Hauptperson in verschiedenen herkömmlichen Zeremonien geschildert, und von hier ist es nicht weit zu ausführlichen Darstellungen von Götterfesten.

Von der anderen Kategorie, von den „historischen" Darstellungen, die des Königs Taten an der Spitze des Heeres zeigen, auf seinem Streitwagen mit Pferden oder im Kampf mit Libyern oder Hethitern oder andern Völkern, als Befehlshaber der ägyptischen Flotte, die die Seevölker besiegt, von diesen Szenen gibt es einiges, das in Medinet Habu besser bewahrt ist als in irgendeinem anderen Tempel. Zu dieser Gruppe sollen auch die Jagdszenen gerechnet werden — der König befindet sich draussen auf der Jagd, verfolgt und erlegt Antilopen, Wildesel, Stiere und Löwen — Bilder, die wie die vorhergehenden eine magisch-religiöse Implikation haben und nicht darauf abzielen, nur bestimmte zeitgebundene Geschehnisse direkt wiederzugeben, sondern die auch auf normsetzende Weise die Aufrechterhaltung der Weltordnung und des historischen Geschehens beschwören.

Ein paar Darstellungen in Medinet Habu können als ungewöhnlich ausgesondert werden. In einem Falle handelt es sich um Reliefs ausserhalb des eigentlichen Tempels in dem Portalbau, der aus mehreren Stockwerken besteht und der in der Mauer, die den heiligen Bezirk umschliesst, auf der Hauptachse den Eingang zum Tempelbezirk bildet[89]. In einigen Räumen im ersten und zweiten Stock finden sich Bilder des Königs zusammen mit Familienmitgliedern, Bilder intimeren Charakters als die monumentalen Darstellungen an anderen Stellen. Prinzessinnen kommen mit Musikinstrumenten und Fächern, in einer Szene spielt der König Brettspiel mit einer Prinzessin, die gleichzeitig einen Spielstein fasst und eine Blume an die Nase des Königs hält. Diese Szenen sind nicht so sehr Genreszenen, die sich dem Typ nach von anderen „offiziellen" Darstellungen im

Tempel unterscheiden; vielmehr sind sie eher von der Steifheit der Opferszenen geprägt, als dass sie informelle Familienszenen sind der Art, wie man sie z.B. in der Palastmalerei in Amarna antreffen konnte[90].

Reihen lebendiger Zweikampfszenen kommen in einem Register unter dem sogenannten Erscheinungsfenster vor, das den Palast im Süden mit dem ersten grossen Hof des Haupttempels verbindet. Sie sind zeremonieller Art, gehören mit bestimmten Festbräuchen zusammen und bilden eine abgegrenzte Gruppe[91], da sie nicht direkt mit Kampf- und Jagdszenen zusammengehören und auch nicht mit einem bestimmten sonst im Tempel vorkommenden Götterfestthema verknüpft sind.

Schliesslich soll das Vorkommen von Bildern des Typs „Gerätefries“ erwähnt werden: Tempelausrüstung wie Statuetten und Musikinstrumente, aber auch Opfergaben in den inneren kleinen Räumen des Tempels. Weiterhin gibt es als besondere Typen von Darstellungen „astronomische“ Decken der Art, wie man sie in den Königsgräbern antrifft, und ausserdem einige Illustrationen aus der Bilderwelt des Totenbuches. Diese Typen dominieren aber ganz und gar nicht im Tempeldekor als Gesamtheit.

Es verwundert nicht, dass Bilder aus dem Dekorprogramm der Tempel im Ostrakonmaterial wieder auftauchen[92]. Einige von Daressys Ostraka zeigen König Ramses IV. auf seinem mit Pferden bespannten Streitwagen, neben dem ein Löwe läuft, des Königs „Schlachtlöwe“ (D 25 122). In zwei anderen Darstellungen desselben Königs ist der Löwe dabei, mit seinen Kiefern einen Ausländer zu ergreifen, in einer von ihnen hält der König gleichzeitig gefangene Ausländer (D 25 123, 25 124). Der Löwe ist ein wichtiges allegorisches Motiv. Gewiss ist man berechtigt anzunehmen, dass man zahme Löwen hatte, die dem Könige folgten, aber in den Bildern dominiert die allegorische Bedeutung, der Löwe ist mit dem König identisch, der König ist der allein siegende Löwe[93]. Dieses Motiv kommt auch separat auf einem Ostrakon vor (D 25 135), ein Detail, Pferde und ein Löwe, auf einem andern zeugt von dem Skizzencharakter dieser Bilder (D 25 143). Ebenso verhält es sich mit den Darstellungen ausländischer Gefangener (D 25 133, 25 134) — die man sich jedoch sogar im Zusammenhang mit Königsgräbern denken kann — sie sind Skizzen zu Themata, die wieder und wieder in den Tempeln auftreten. Parenthetisch soll noch gesagt werden, dass das Motiv des Löwen, der einen Gefangenen verschlingt, in ramessidischer Zeit auch als Rundskulptur vorkommt[94].

Noch einige weitere Bilder gehören in dieselbe Gruppe der Tempelszenen, obwohl sie auch anderswo belegt werden können. Ein König schlägt Feinde mit einem Krummschwert vor Amun nieder, der gleichzeitig dem König eine Waffe gibt[95], ein Motiv, das man wiederholt z.B. im Tempel Ramses' III. in Medinet Habu antreffen kann — keinem, der im Terrain von Deir el Medineh herumgestreift ist, kann das krenelierte hohe Tor an der Ostseite dieses Tempels entgangen sein, wo riesenhafte Darstellungen dieses Motivs in starken Farben vor dem Kai und dem Kanal, der zum Tempeleingang führte, leuchteten[96]. Andererseits muss man bedenken, dass das Bild des Königs, der seine Feinde niederschlägt, eins der herkömmlichsten in der ganzen ägyptischen Ikonographie ist — es kann im Neuen Reich bei so vielen ganz verschiedenen Motivgruppen vorkommen, von grossen Schiffen bis zu den winzigsten Schöpfungen der Kleinkunst[97]. In einem Falle — und das ist wichtig, in diesem Zusammenhang hervorzuheben — erscheint es ja auch in einem Königsgrab, nämlich dem Ramses' III.[98]. Und das Bild des Gottes, der Waffen überreicht, ist nicht ungewöhnlich. Eine verwandte Darstellung, die im Zusammenhang mit diesem Motiv zitiert werden kann, ist eine Stele von Deir el Medineh, auf der Amun einem Könige ein Schwert übergibt, in diesem Falle dem vergöttlichten Amenophis I.[99].

Ein anderes von Daressys Ostraka zeigt einen König mit Kriegshelm, der, mit einer Axt gerüstet, ein Bündel ausländischer Gefangener hält (D 25 119); ein entsprechendes Bild könnte sicher in Tempeldekor gefunden werden[100]. Eine Darstellung zweier ringender Männer[101] darf auch zum Tempelrepertoire gerechnet werden; sie kann nämlich mit der Serie zeremonieller Kämpfe in Medinet Habu[102] verknüpft werden. Schliesslich sollen zwei Ostraka mit Bildern gebundener Gefangener (D 25 042, 25 141) erwähnt werden, die beide sowohl mit Gräbern wie Tempeln verbunden werden können und die vermutlich auch noch in anderm Zusammenhang relevant sind; sie gehören zu einem geläufigen kanonischen Repertoire.

Da Ramses IV. auf mehreren dieser oben genannten Ostraka namentlich genannt ist, wäre es natürlich von Interesse zu sehen, inwieweit diese Motive mit seinen Denkmälern verknüpft werden können. In seinem Grab im Tal der Könige (Nr. 2) gibt es natür-

lich keine Bilder dieser Art. Die Errichtung von Tempeln und die Herstellung von Skulpturen waren Ramses IV. sehr angelegen; mehrere grosse Steinbruchexpeditionen wurden während seiner kurzen Regierungszeit unternommen[103]. Ein grosser Tempel in der Gegend von Deir el Bahri nicht weit vom Ramesseum ist ganz zerstört[104]. Etwas weiter nach Norden ist ein anderer seiner Tempel lokalisiert worden, dessen Erhaltungszustand jedoch auch keinen Aufschluss über das Dekorprogramm geben kann. Ein Totentempel im Medinet Habu-Bezirk, geschleift und nicht untersucht, kann ebenfalls keine Zeugnisse liefern[105]. Einige Räume im Chonstempel in Karnak, die unter Ramses IV. ausgeschmückt worden sind, haben keine Szenen, die als Parallelen zu den Ostrakonbildern angeführt werden könnten[106]. Aber die auf den Ostraka belegten Darstellungen sind jedoch so allgemeiner Art, dass sie nicht als spezifisch für eben diesen König angesehen werden können.

Am Rande sollen in diesem Zusammenhang ein paar Ostrakonbilder erwähnt werden, die eine gewisse Verbindung mit Tempelbildern zu haben scheinen. Wir kennen ja nicht soviele von den Totentempeln in Westtheben, da viele stark zerstört sind; mit Hilfe der Kleinkunst aber können bis zu einem gewissen Grade Darstellungen monumentaler Skala wenn nicht direkt rekonstruiert, so doch vorgestellt werden[107] — ein wichtiges Beispiel sind die Bilder auf einer kleinen Truhe aus Tutanchamuns Grab. Auf ihr kommt u.a. eine Löwenjagd vor wie später in Medinet Habu[108], da in monumentalen Reliefs. Das von Daressy erwähnte Ostrakon eines Löwen, der von einer Lanze getroffen ist[109], gehört wohl gerade zu solch einer Gruppe. Dagegen sollte ein anderes Bild, das einen Löwen darstellt, der von einer „Löwin“ verfolgt und in die Hinterbeine gebissen wird (D 25 084), vorsichtiger interpretiert werden. Die „Löwin“ ist vielleicht ein Hund, und man könnte in dem Bilde eine Satire sehen, nicht zuletzt weil eine Inschrift Königsepitheta enthält, die sich auf den Löwen-König beziehen könnten, dem es hier schlecht ergeht. So lautet H. Kischkewitz' Deutung[110]. Jedenfalls ist es möglich, die grossen Löwenjagdbilder als Hintergrund der Darstellung zu sehen. Die Inschrift braucht nicht unbedingt mit dem Löwen in Verbindung gebracht zu werden, da sie ein oft wiederkehrender Teil der Königstitulatur ist, den man aus einem anderen Grund separat hier niedergeschrieben haben kann.

Ein Ostrakonbild mit einem König und einer Königin auf mit Pferden bespanntem Wagen, die sich mit Pfeilen beschiessen, und mit Nicht-Ägyptern im unteren Register, die sich ebenfalls mit Pfeilen beschiessen, ist eigenartig[111]. Der thematische Hintergrund findet sich in den Kampfschilderungen der Tempel, die Einteilung in Register stimmt mit üblicher Tradition überein. Ausserdem trägt die Rückseite die Wiedergabe der Gesichtszüge eines Ausländers, also ein geläufiges Motiv aus dem Kreise der Kampfszenen. Was in diesem Falle merkwürdig ist, ist die Königin, die sonst nirgends in der Rolle als Kämpferin auftritt[112]. Aber wie H. Kischkewitz hervorgehoben hat[113], braucht man hierin nicht eine Illustration aktueller politischer Ereignisse zu sehen, sondern literarisch tradierter Themata. Die in römischer Zeit auf Demotisch belegte Erzählung vom Streit zwischen Ägyptern und Amazonen[114] könnte hier, wie Kischkewitz bemerkt hat, angeführt werden. Dass gerade literarische Motive den Ostrakonbildern zugrunde liegen können, soll unten weiter ausgeführt werden im Zusammenhang mit den Szenen aus der Welt der Tiergeschichte, die in Deir el Medineh von Ausgräbern gefunden wurden.

Übungsskizzen — Details und Fragmente

Eine Reihe von Scherben zeigt Detailbilder, die hauptsächlich reines Skizzenmaterial sein dürften, Übungen in der Kunst, ein elegantes Profil eines Gesichtes oder das Bild eines der vielen Tiere, die so oft als Hieroglyphenzeichen wie als Manifestationen von Gottheiten vorkommen, wiederzugeben.

Ziemlich wenige dieser Bilder können eigentlich als freie „Augenblicksbilder“ angesehen werden, als entstanden aus dem spontanen Bedürfnis, einen bestimmten Gegenstand nach der Natur abzubilden. Es entsteht eher der Eindruck zielbewusster Übungen; die Tradition kanonischer Darstellungen von Menschen und Tieren nach herkömmlicher Weise hat nicht gebrochen werden können. Natürlich kann ein gewisses Mass an Spontaneität und Freiheit in diesen Bildern gefunden werden, aber die Spannweite in den Themata und der Art der Darstellung ist relativ begrenzt. In den Bildern erscheinen Details der Motive, die in Gräbern, Tempeln und wahrscheinlich auch anderen Zusammenhängen beheimatet sind. Sie sind hauptsächlich so allgemeiner Art, dass es nicht immer möglich ist, sie strikt zu klassifizieren.

Die Königsköpfe sind oben schon zitiert worden



— wie diese sind Menschenköpfe im Profil oder sogar *en face* nicht selten, auch nicht menschliche Gestalten in traditionellen Haltungen. Ein paarmal kommen Details wie Augen oder eine Hand (D 25 167, 25 026) vor, die letzte ist vor allem in der Kunst der Amarna-Zeit ein übliches Übungsmotiv[115].

Tiere gibt es unzählige: die häufigsten sind Falken, Stiere und Löwen, die bedeutungsvollsten aller Symboltiere, alle mit starker Verbindung zum König, alle Symbole für den Herrscher. Das Bild des Falken, oft mit Doppelkrone (D 25 101, 25 173, 25 195), ist häufig eng mit hieroglyphischer Ornamentik verknüpft; die Königstitulatur, die durch ein Falkenzeichen eingeleitet wird, war eine wichtige und vielmals wiederholte Aufgabe für den Künstler. Ebenso verhält es sich mit dem Stier — ausser seiner Darstellung als Gottheit findet sich sein Bild in den Hieroglyphen der Königstitulatur; ein Ostrakon zeigt gerade den Beginn derselben mit Falken- und Stierzeichen (D 25 195). Der Löwe kommt oft in verschiedenen Zusammenhängen als Sinnbild des Königs vor; das Scherbenmaterial zeigt Skizzen von Löwenköpfen, aber auch ab und zu von dem ganzen Tier (D 25 175, 25 061, 25 026 bzw. 25 085, 25 087, 25 027).

Widder- oder Bocksköpfe (D 25 104, 25 105) knüpfen an Götterdarstellungen an, vor allem die Amuns. Andere Tiere mit Verbindung zu Gottheiten sind Geier (D 25 103), Krokodil (D 25 091) und Skarabäus (D 25 108, 25 179), der letzte jedoch auch bedeutsam als rein dekoratives Element, wobei der ursprüngliche Symbolwert sicher oft verloren gegangen ist.

Andere Tiere sind typische Opfertiere, z.B. die gebundene Gazelle oder Antilope (D 25 179, 25 180, vgl. 25 176) oder die gerupfte Ente (D 25 179) — und hier könnten eventuell weitere Tierbilder eingereiht werden, die Daressy erwähnt, aber nicht abbildet — während andere nicht unbedingt mit einem bestimmten religiösen Hintergrund verbunden zu werden brauchen, wie z.B. der Pavian auf allen Vieren (D 25 089, vgl. 25 098), ein spontan betontes Bild, das man aber auch anderswo in einem Skizzenmaterial antreffen kann[116], das Schaf, das seinen Rücken leckt (D 25 180, vgl. 25 179), oder die flüchtig gezeichneten Schakale, die nicht von dem hieratischen Stil der Göttertiere geprägt sind[117]. Der Pferdekopf (D 25 026, 25 149) gehört wohl zu den thematischen Übungen. Vielleicht von religiöser Symbolik bestimmt sind Bilder eines Panthers[118], einer Schildkröte[119] und eines Schlangenkopfes (D 25 176). Die auf einem Bild wiedergegebenen Tiertatzen (D 25 167) sind wohl eine reine Übung.

Weiterhin sollen hier Bilder einzelner Hierogly-phenzeichen (D 25 034, 25 160, 25 179, 25 210) ge-nannt werden; ein unidentifizierbarer Vogel (D 25 016) gehört möglicherweise zu dieser Gruppe. Ein-mal findet sich das Bild eines Phantasietieres, das au einem Feuersteinstück geschaffen worden ist, desse Form dazu inspirierte, die Gestalt mit ein paar Pin-selzügen hervorzulocken[120].

Abgesehen von einigen Scherben mit verschiedene Details und Kritzeleien (z.B. D 25 015, 25 176) sowi Übungen, Kartuschen mit Königsnamen zu schrei-ben (D 25 185 ff.), die zahlreich vorkommen — ein Gruppe, deren ornamentaler Charakter an die Wel der Bildscherben angrenzt — sollen in diesem Zusam-menhang einige Bilder hervorgehoben werden, di eigenartig sind und nicht immer deutliche Paralleler haben. Ein Ostrakon trägt den Plan eines Brettspiel (D 25 183). Es gehört zu dem üblichen Dreissigfelder Typ, der zusätzlich drei besondere runde Felde hat[121], und ist auf einer 45×24 cm grossen Scherb ausgeführt. Es handelt sich also um ein komplette Brettspiel, das während der Arbeitspausen angewand werden konnte, wenn man aus dem dunklen Innern der Berge herauskam, um etwas auszuruhen.

Der Plan eines Königsgrabes ist schon früher er-wähnt worden. Es ist nicht die einzige Planskizze, die auf einem Ostrakon gemacht worden ist; in an-deren Fundgruppen gibt es mehrere Parallelen[122].

Schliesslich soll das sehr schlecht erhaltene Bild zweier Mäuse (D 25 132), deren eine vielleicht eine Frucht isst, angeführt werden. Möglicherweise gehört es zu der Gruppe von Tierbildern mit Verbindung zu der Welt der Tiergeschichte, die unten behandelt werden soll, und wäre dann der einzige Beleg für die Thema im Material aus dem Königsgräbertal. Das Bild ist jedoch zu unklar, um eine nähere Klassifizierung zuzulassen.

Technik

Zum Abschluss der Betrachtung von Daressys Ostraka kann es angebracht sein, die verschiedenen Techniken bei der Ausführung der Bilder zu beschreiben. Mit einigen wenigen Ausnahmen, bei denen Ton- oder Feuersteinscherben vorkommen, sind alle Bilder auf Kalksteinscherben ausgeführt, die manchmal geglättet und in regelmässige Form gebracht worden sind. In der Regel sind die Bilder mit rot oder

chwarz oder mit beiden Farben gezeichnet. Oft wen-
et man die rote Farbe für einen ersten Entwurf an, er danach mit schwarzen Konturlinien nachgezeich-et wird. In gewissen Fällen hat man gelbe Farbe enutzt, allein oder zusammen mit schwarz und rot, doch nur relativ selten (D 25 043, 25 055, 25 064, 5 075, 25 079, 25 111, 25 144, 25 197). Bei wenigen eispielen ist das Bild koloriert; ausser schwarz, rot nd gelb, die beim Skizzieren gebräuchlich sind, ommt hier noch grün vor (D 25 136). Die Bilder, ie koloriert sind, d.h. die innerhalb der Konturlinien arbflächen aufweisen, zeigen Götter (D 25 055, 5 064, 25 130), Stiere (D 25 075, 25 079), einen önigskopf (D 25 144) und eine Privatperson (D 5 136).

Eine weitere Bearbeitung ist bei einigen Ostraka estzustellen, bei denen man die Bilder im Relief erausgearbeitet hat. Dafür gibt es sogar unfertige eispiele (D 25 001, 25 046, 25 072, 25 130, 25 155, 5 170, 25 171), die alle Menschendarstellungen sind. in paarmal hat man eine Zeichnung ausgewischt, m Platz für ein neues Bild zu bekommen (D 25 032 gl. 25 093), oder hat sie abgewaschen (D 25 042, 5 043). In einem Falle ist eine Hilfslinie für die roportionierung angewandt worden (D 25 002).

Diese technischen Daten sind für Ostrakonmaterial us Theben überhaupt gültig. Wenn nicht bedeutende bweichungen auftreten, werden die technischen An-aben für das Material, das in dieser Abhandlung be-andelt wird, nicht besonders beschrieben.

poradische Ostrakonfunde im Tal der Könige

aressys Ostrakonmaterial ist die einzige grössere ammlung aus dem Tal der Könige. Nur wenige der straka, die darüber hinaus verschiedene Ausgräber n diesem Ort gefunden haben, sind publiziert — iele, die über verschiedene Sammlungen verstreut ind, haben keine zufriedenstellende Dokumentie-ung. Hier sollen einige Beispiele von verschiedenen unden aus dem Tal der Könige aufgenommen wer-en, welche jedoch kaum für Daressys Material neue spekte liefern.

Zwei grössere Ostraka im British Museum kommen us einem Königsgrab[123], aus welchem, ist nicht an-egeben. Sie gehören zum mythologischen Typ und chliessen sich an Szenen aus den Unterweltsbüchern n, die zum festen Bild- und Textprogramm der Königsgräber gehören. Mit ihren einfachen Strichzeichnungen und hieroglyphischen Texten stehen diese Ostrakonbilder den Gräbern der 18. Dynastie nahe, z.B. dem Thutmosis' III. Diese Ostraka sind eins der wenigen Beispiele für Skizzen mit mehreren Registern, was eine Planung des Text- und Bildzusammenhanges schon im Skizzenstadium erweist. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass die Bilder Kopien sind.

Obwohl nur ein einziges Ostrakon gefunden wurde, als man Ende Februar 1898 das Grab Thutmosis' III. öffnete[124], so ist dieses doch von Interesse. Das Bild zeigt einen Gott, der ein Szepter hält[125]. Er ist in schwarzer Farbe als einfache Strichzeichnung der Art, wie sie auf den Wänden dieses Grabes vorkommt, ausgeführt. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Vorlage oder Kopie, die eine direkte Verbindung mit dem hat, was im Grabdekor mit seinem typischen linearen Stil dargestellt war. Durch den gesicherten Fundzusammenhang ist das Scherbenbild natürlich ein Ausgangspunkt für Datierungskriterien, obwohl man die Möglichkeit einer späteren Kopie offenhalten muss. Ungefähr gleichzeitig wurde auch das Grab Amenophis' II. geöffnet[126]. Unter einer Anzahl von Kleinfunden befanden sich jedoch keine Ostraka mit Bildern, dagegen aber einige mit Zeilen von Bildzeichen, wahrscheinlich Arbeiterlisten, die Namenszeichen von Arbeitern enthalten[127].

Während Howard Carters langjähriger Untersuchungen, teilweise für Th. Davis' Rechnung, wurden im Tal der Könige mehrere Bildostraka gefunden. Ein Teil davon erscheint in Carters Berichten. Ostraka mit Zeichnungen eines Falken und einer Sonnenscheibe, einer Kartusche und eines Königs mit Szeptern gehören zu den am frühesten veröffentlichten[128]. In Merenptahs Grab wurde ein interessantes Ostrakon gefunden, das einen Sarkophagdeckel mit einer skulptierten Darstellung des Königs wiederzugeben scheint[129]. Es ist mit Massangaben versehen und dürfte ein Dokument vom Fortgang der Arbeit am Grabe sein, das nach der Anwendung weggeworfen wurde. Ein Bildfragment mit einem Uräusfries gehört wohl ebenso wie die vorhergehenden zum Bildprogramm der Königsgräber[130]. Eine Darstellung Ramses' IV., der seine Feinde niederschlägt, befindet sich auch unter Carters Funden[131], ein Motiv, das vor allem zur Kategorie der Tempelbilder gehört und der entsprechenden Gruppe in Daressys Material sehr nahesteht.

In einem separaten Artikel hat H. Carter ein Ostrakon mit einem Hahn publiziert, ein Bild von zoologischem Interesse, das nicht weit vom Grabe Ramses' IX. gefunden worden ist[132]. Eine Votivgabe an Meretseger[133] und ein schwer definierbares Fragment mit einem Mann[134] stammen ebenfalls aus denselben meistens undokumentierten Untersuchungen.

Im Metropolitan Museum of Art in New York befindet sich eine Anzahl Ostraka, die jedoch nur teilweise veröffentlicht sind[135]. Einige Bilder sollen aus dem Tal der Könige stammen. Es ist nicht angegeben, dass sie aus bestimmten Gräbern kommen. Das Material, zu dem sie gehören, hat eine klare Verbindung zu den Bildthemata der Königsgräber. Ramses IX. opfert ein Maat-Zeichen[136], ein Priester erscheint in zeremonieller Haltung bei einer im Text wiedergegebenen Versicherung an den König, dass der Gott Duamutef ihm helfe[137], im Register darüber tritt Osiris auf. Im letzten Falle sind charakteristischerweise die Namenskartuschen des Königs frei gelassen, was die Rolle der Scherbenbilder als Vorlagen bestätigen könnte.

Pharao, der mit einer Lanze einen Löwen erlegt, ist ein Bild[138], das einen seltenen Typ vertritt, belegt in einem Privatgrab des 15. Jahrhunderts[139] und ganz klar in seiner allegorischen Symbolik. Weiter finden sich auch die charakteristischen Königsköpfe und andere Details aus den „Skizzenbüchern"[140].

Eine Verbindung zu Serien von Königsdarstellungen, die sich vor allem in Daressys Material finden, zeigt ein Ostrakon im Louvre. Beide Seiten tragen eine Darstellung Ramses' VII. — einmal bringt er Weihrauch und eine Libation dar, das andere Mal nur eine Libation[141]. Die Herkunft der Scherbe ist unbekannt, es gibt aber starke Gründe anzunehmen, dass sie aus dem Tal der Könige kommt. Die Herausgeberin J. Vandier d'Abbadie konnte zeigen, wie die Motive mit zweien aus dem Grabe des dargestellten Königs übereinstimmen, und behauptet daher, dass die Bilder eine Übung oder eine Vorlage für die Dekorationen dieses Grabes seien. Indessen ist die Übereinstimmung nicht exakt. Die Bilder der Scherbe sind nicht dieselben wie die fertigen Resultate, sie können nicht anders denn als sehr ungefähre Vorlagen aufgefasst werden, als wirkliche Skizzen, die ein Stadium in der Arbeit bis zum endgültigen Bild repräsentieren.

Ein Rastplatz beim Tal der Könige

Hier soll noch ein weiterer Fundplatz erwähnt we[r]den, der zwar nicht viele Bildostraka geliefert ha[t], der aber Licht auf die Tätigkeit der Künstler vo[n] Deir el Medineh wirft, die im Tal der Könige a[r]beiteten.

Von Deir el Medineh führte ein kleiner Steg durc[h] die sterile und leblose Landschaft zum Tal der Kö[]nige. Er verlief steil aufwärts und am Fusse de[r] Bergspitze vorbei, die die ganze Nekropole beherrsch[t]. Es ist eine halbe Stunde Weg von Deir el Medine[h] zum Tal der Könige. Oft geht der Steg am Abgrun[d] entlang. Unten breitet sich die Landschaft aus, di[e] Ebene, der Fluss, die grossen Tempelstädte auf de[m] Ostufer und die Wüste, die bald das grüne Fruch[t]land auch nach dieser Richtung abschliesst. Trot[z] der Nähe ihres Dorfes sind die Arbeiter, die bei de[n] Königsgräbern beschäftigt waren, nicht regelmässi[g] jeden Tag nach Hause gegangen, sondern haben i[n] einer kleinen Ansammlung von „resthouses", die pri[]mitiv hoch oben auf dem Berge, oberhalb des Tale[s] errichtet worden waren, übernachtet. 1935 legte B[.] Bruyère diese Behausungen frei und untersucht[e] sie[142].

Es ging deutlich hervor, dass es Männer von Dei[r] el Medineh waren, die diese Häuser bewohnt hatte[n], welche drei Komplexe von insgesamt 70—80 seh[r] kleinen Häusern bilden, die aus groben Kalkstein[]blöcken errichtet sind und feste Bettplätze a[m] Mauerwerk enthalten. Mehrere Titel und Namen sin[d] vor allem auf Steinschemeln erhalten, in die die Män[]ner ihre Namen eingraviert haben. Das an Ort un[d] Stelle gefundene Material, Fragmente von Stelen un[d] Skulpturen — meist skizzenartig —, hieratische Ostra[]ka sowie Bildostraka, weist eindeutig in die rames[]sidische Zeit. Möglicherweise kann die Anlage i[n] der 19. Dynastie errichtet worden sein, aber da[s] Fundmaterial stammt hauptsächlich aus der 20. Dy[]nastie. In Parenthese soll erwähnt werden, dass di[e] hier vorkommenden Personennamen nicht mit dene[n] übereinstimmen, die in Daressys Material aus de[m] Tal der Könige vorliegen.

Diese Anlage ist nicht als Ganzheit geplant ge[]wesen, sondern ist nach und nach bei wachsenden Bedarf vergrössert worden. Besonders nach Ramse[s] III. ist die Arbeit an den Königsgräbern ja auch bedeutend intensiver, da die Reihe von Königen mi[t] sehr kurzer Regierungszeit im 12. Jahrhundert lang ist. Eine ständige Tätigkeit war hier im Gange, di[e]



ıicht von langen Pausen unterbrochen wurde, wie s gewiss im 13. Jahrhundert der Fall war, das ja rösstenteils von der langen Regierungszeit Ramses' I. ausgefüllt war. Auch war diese Anlage nicht die inzige ihrer Art, mehrere ähnliche gibt es im Gebiet m das Tal der Könige. Ob sie ausschliesslich als ast- und Übernachtungsstationen dienten, ist nicht lar; sie können auch aus Bewachungsgesichtspunk-en wichtig gewesen sein, wie N. de G. Davies ange-eutet hat[143]. Für das religiöse Leben dieser kleinen ruppe war gesorgt durch eine nahebelegene Ka-elle, die wahrscheinlich Amun geweiht war. Ausser-em gibt es in der Gegend eine Reihe kleiner Votiv-ätze, die mit diesem Gotte verbunden sind, kleine iniaturkapellen mit Bildern und Inschriften, deren rheber Männer von Deir el Medineh waren[144].

Auf den Stelen, die die Arbeiter und Künstler für rivate Votivzwecke herstellten, kommen die Gott-eiten Meretseger, Chons und Ptah vor, alle typisch ür diese Gruppe und Gegend. In dem kleinen Mate-ial von Bildostraka erscheinen Ptah, Seth und eine phinx[145]. Eine Skizze mit einem knienden Mann, der as Bild eines Königs und einen Widderkopf vor sich ält, könnte nach J. Vandier d'Abbadie „un projet our une statue" (VA 2406) sein. Die Skizze eines önigskopfes und die geschickte Zeichnung eines tehenden Königs mit Szepter[146] gehören zu dem Re-ertoire, das sich gut mit den Ostraka verbinden lässt, ie unten im Tal der Könige gefunden wurden. Das etzte Bild hat eine nahe Parallele in einem von Da-essys Ostraka (D 25 004), ist aber durch eine In-chrift mit Namen und Titel eines Privatmannes als in Votivbild markiert. Es muss hier wie oben eben ie Möglichkeit angedeutet werden, dass auch dem önig selbst im Königsgrab Kult in dieser Form ugekommen sein könnte.

Als Gesamtheit zeigt dieses Ostrakonmaterial also eine radikalen Abweichungen von der Struktur, die aressys Sammlung aufweist; neue Motivgruppen auchen nicht auf, sondern Variationen wohlbekann-er Themata.

usammenfassung

ine kurze Zusammenfassung der Bildostrakonfunde, ie im Tal der Könige gemacht wurden, legt nahe, ass die Bilder von den Künstlern und Arbeitern tammen, die mit der Anlegung der Gräber beschäf-igt waren. Trotz der Vieldeutigkeit des Materials ist seine Verbindung mit dem Dekorprogramm der Grä-ber offenbar. Der Bildinhalt stimmt oft mit ihrem Dekor überein, sowohl was einzelne Details wie auch ganze Szenen angeht.

Darstellungen des Königs und von Gestalten aus der Mythologie sind am häufigsten; primär gehören diese mit dem Programm der Gräber zusammen. Ihre Ikonographie ist indessen in der Regel nicht exklusiv für die Gräber. Die Bilder lassen sich oft sekundär an andere Zusammenhänge anschliessen, z.B. Tem-pelreliefs oder Stelen.

Einige Darstellungen von Göttern — die zum Teil nicht mit den Königsgräbern in Verbindung gebracht werden können — sind Votivbilder, oft deutlich durch Inschriften gekennzeichnet. Es handelt sich meist um isolierte Figuren, selten um ganze Szenen.

Die Szenen, die im Material als Ganzen vorkom-men, können mythologischer Art sein und zu den Gräbern gehören. Eine Gruppe von Bildern, in denen der König als Hauptperson auftritt, kann indessen zur Bilderwelt der Tempel gerechnet werden und hat in der Regel keine Parallelen in den Gräbern.

Nur wenige Bilder können an das Programm der Privatgräber angeschlossen werden. Darstellungen z.B. des „Grabherrn" sind oft auch in anderem Zu-sammenhang denkbar, wie auf Stelen. Genreszenen gibt es wenige und keine ausgeprägt kanonischer Art — sie können eventuell teilweise spontan geschaffene Bilder sein, die nur peripher Themata aus Gräbern reflektieren. Mythologische Szenen sind sehr spärlich repräsentiert. Einige Wiedergaben von Göttern, die in erster Linie den Königsgräbern zugeschrieben wer-den konnten, sind natürlich ebenfalls im Zusammen-hang mit Privatgräbern denkbar.

Wenige Bilder stehen ausserhalb dieser grösseren Gruppen: Königsgrab- und Privatgrabbilder, Tem-peldarstellungen und Votivgaben. Für einige wenige Beispiele können literarische Themata als Hinter-grund sehr hypothetisch angenommen werden. Bei einem grossen Teil der Bilder handelt es sich offen-sichtlich um Skizzen, Übungen, die oft nur aus De-tails bestehen. In einigen wenigen Fällen lassen sich Darstellungen an Skulpturentwürfe anschliessen. Das Problem des Charakters vieler Bilder, Vorlagen oder Kopien, kann manchmal schwer zu lösen sein. Eine Haupttendenz im Material scheint jedoch auf ziel-bewusste Übungen gewisser kanonischer Motive zu deuten. Das Bildrepertoire ist verhältnismässig be-grenzt, und ikonographische Neuerungen sind selten. Die Künstler waren stark durch das Bildprogramm



gebunden, das sie in den Königsgräbern auszuführen hatten. Sie waren jedoch nicht unbekannt mit ikonographischen Themata aus anderen als um den König, ihren Auftraggeber, zentrierten Sphären. Wahrscheinlich waren sie in religiöser Hinsicht stark von den speziellen Umständen abhängig, die ihre Arbeit in der Gräberstadt prägten; auch dies hat zum Charakter des Materials beitragen können. Dagegen scheint nur eine schwache Verbindung mit den Beschäftigungen und der Bilderwelt des Privatgrabmalers zu existieren, besonders was die profan ausgerichtete Thematik dieser Gräber angeht.

Die technische Qualität der Bilder ist in der Regel sehr hoch. Eine Elitegruppe von Künstlern ist für den Hauptanteil des Materials verantwortlich. Es sind dieselben Künstler, die wir im folgenden Kapitel in Deir el Medineh treffen werden. Wie sieht ihre Tätigkeit zu Hause im Dorfe aus?

Bildostraka aus Deir el Medineh

Deutsche Ausgräber in Deir el Medineh

Während der Jahre 1911 und 1913 führten deutsche Archäologen eine Anzahl kleinerer Ausgrabungen in Theben aus[1]. Georg Möller war 1913 für eine Reihe von Versuchsgrabungen verantwortlich, die u.a. in Deir el Medineh stattfanden. Sie wurden in dem Dorf vorgenommen, das später vom französischen archäologischen Institut ausgegraben werden sollte, dem Dorfe, das der Heimatort der Schreiber, Künstler und Handwerker war, von denen das Ostrakonmaterial stammt, das G. Daressy im Tal der Könige antraf.

Nicht weit von dem wohlerhaltenen ptolemäischen Tempel, der seit langem bekannt war, begann Möller seine Probegrabungen. Er richtete sein Interesse dann teilweise auf ein Gebiet entlang einem Abschnitt von Deir el Medinehs Stadtmauer aus luftgetrockneten Ziegeln, die gegen Kurnet Murai gerichtet ist. Nach einer Notiz von Möller hat Heinrich Schäfer seine Resultate wiedergegeben:

> „Vor dieser Mauer, innerhalb der Stadt, lagen zwei Kehrichthaufen, die sich auf eine Strecke von etwa 15×2 oder 3 m erstreckten, durchsetzt mit Kleinfunden, wie sie in solchen Müllhaufen gefunden zu werden pflegen, und mit beschriebenen und bemalten Scherben. Die Haufen scheinen in der Zeit der 19. bis 20. Dynastie (also etwa 1350 bis 1100 v.Chr.) entstanden zu sein. Dahin weist der Schriftcharakter der Notizen auf den Ostraka."[2]

Diese Funde wurden nach Berlin gebracht. Die Grabungen wurden nicht fortgeführt, weil der erste Weltkrieg kam und deutsche Unternehmen in Ägypten unmöglich machte. Da Möller am Kriege teilnahm und bald danach, 1921, starb, wurden die Grabungen nie als Ganzes publiziert. Eine Zusammenfassung der Resultate und eine Übersicht über die Funde legte Rudolf Anthes erst 1943 vor.

Es handelt sich um einen recht grossen geschlossenen Fund von Bildostraka, der gemacht wurde. R. Anthes gibt eine Anzahl von ungefähr 70 Stück an[3]. Dies entspricht auch der Anzahl, die schon 1916 in Listenform mit kurzen Kommentaren von H. Schäfer publiziert worden war[4]. Auf diese Weise wurde dieser Teil des Fundmaterials schnell bekannt. Schäfers Publikation schliesst ausserdem etwa zwanzig Scherben ein, die auf andere Weise in das Berliner Museum gelangt waren, Scherben, die hauptsächlich auch aus Theben stammen. Diese Bilder wurden später — 1956 — zusammen mit ähnlichem Material in anderen deutschen Sammlungen von Emma Brunner-Traut vollständig veröffentlicht[5].

Die von Möller in Deir el Medineh gefundenen Bildostraka werden von Schäfer in Gruppen nach verschiedenen Motivkreisen eingeteilt. So kann man in seiner Gruppierung Bilder finden, die zeigen 1. verschiedene Tiere, die nicht als heilig gedacht sind, 2. Pflanzen, 3. Szenen aus dem Leben der Menschen, 4. Szenen aus der Tierfabel, 5. Götter und heilige Tiere, 6. den König, 7. Ausländer, 8. Architektur und 9. Schriftzeichen.

Wenn man stattdessen eine Materialeinteilung nach den Anwendungsbereichen dieser Motive, nach dem Zusammenhang, in welchen sie gewöhnlicherweise gehören, vornehmen will, wird man sehen, dass dieses Ostrakonmaterial sich seiner Art nach von dem aus dem Tal der Könige unterscheidet. Bilder mit Verbindung zu Privatgräbern und sogar skizzierte Detaildarstellungen, die zu diesen in Bezug gesetzt werden können, und Votivbilder sind bei weitem vorherr-

schend. Einige ganz neue Motivgruppen kommen vor, die an profane Malerei in Privathäusern anknüpfen oder die mit literarischen Themata wie z.B. Tiergeschichten zusammengehören, die nicht in der monumentalen Kunst belegt werden können. Bilder des Typs, der sich direkt an die Königsgräber anschliesst, fehlen fast ganz, ebenso sind die Bilder, die am ehesten zu den ikonographischen Themata der Tempelreliefs gehören, kaum vertreten. Ein paar architektonische Planzeichnungen (BT 148, 149) sind rein praktischer Art. Vielleicht aus demselben Geist ist das Bild entstanden, das vermutlich den Hathor-Tempel Sethos' I. in Deir el Medineh (BT 144) darstellt, und vielleicht auch das, welches ein Kapitell wiedergibt (BT 145), obwohl diese natürlich mit dem Grabdekor in Verbindung gebracht werden könnten.

Was die Materialeinteilung nach Anwendungsbereichen angeht, so soll hervorgehoben werden, dass der Verweis eines Bildes in einen bestimmten Motivbereich nicht ausschliesslich bedeuten muss, dass dieses eine Skizze für ein Motiv, das der Künstler im Begriff auszuführen steht, sein muss, dass dieses nicht als ein Glied in einem bestimmten besonderen Projekt aufgefasst zu werden braucht. Man muss ständig die Möglichkeit beachten, dass das betreffende Bild ein Reflex eines Details aus Motivkomplexen ist, die für die Gruppe von Künstlern aktuell waren, welche das Material geschaffen haben[6]. Man muss sich die Bilder als Ausdruck einer lebendigen Tradition vorstellen, wo Motive manchmal nur zum Vergnügen gezeichnet werden können und manchmal zur direkten Anwendung in einem konkreten Zusammenhang bei einer bestimmten Arbeit. So wird die Tradition weitergeführt — in ungebundener Übung und in spontanem Zeichnen sowohl wie in bestimmtem Skizzieren für aktuelle Projekte; dabei können den geläufigen Motiven auch neue Elemente hinzugefügt werden. Die Deir el Medineh-Gruppe bildet ein Team, das durch die Jahrhunderte die Tradition in einem Gebiet in Theben weitergeführt, erneuert und variiert hat, dies letzte besonders markant in den eigenen Gräbern rund um das Dorf.

Aus der Bilderwelt der Grabmalerei

Verhältnismässig wenig Details aus dem umfassenden Bildprogramm der Privatgräber des Neuen Reiches tauchen in diesem Skizzenmaterial auf. In der von den deutschen Ausgräbern zusammengetragenen Sammlung aus Deir el Medineh sind nur wenige
Motive repräsentiert. In mehreren Fällen ist es au
serdem nicht möglich, diese Bilder ausschliesslich au
Privatgräber zurückzuführen — auch andere Bereich
können hier in Frage kommen.

Das Bild eines Stieres kommt mehrmals vor (B
106, 107, 110, 112, 113, 114). In drei Fällen erschei
er zusammen mit einem Hirten, der ihn vorführ
sonst handelt es sich um Wiedergaben des Tier
allein. Das Vorführen von Stieren, entweder in Sz
nen alltäglicher Art oder als Opfer für den Gra
herrn, ist in zahlreichen Gräbern des Neuen Reich
abgebildet[7]. Das Motiv kommt natürlich auch i
Tempeln vor, obwohl nicht so oft wie in Gräbern
E. Brunner-Trauts Andeutung, dass man in diese
Bildern eine profane Malerei wiederfinden könnt
die zu „dem Schatz der Dekorationsbilder in de
Wohnhäusern"[9] gehörte, ist ziemlich vage. Die Para
lelen, auf die sie in Amarna[10] hinweist und die ma
auch aus dem Palast Amenophis' III. von Malkata
anführen könnte, sind von einem anderen Typ, de
nicht mit den hier vorliegenden Stierbildern überei
stimmt, dagegen aber mit Ostrakonbildern in andere
Sammlungen.

Die Wüstenjagden, die im 15. Jahrhundert in the
banischen Privatgräbern[12] dargestellt sind, haben ei
Entsprechung auf einigen von Möllers Ostraka (B
127, 129, 130). Da gibt es Antilopen, die von eine
Hund gejagt werden, da gibt es Bilder von Hyäne
und Hunden. Aber Jagdszenen, in denen solche De
tails vorkommen, sind nicht auf Privatgräber be
grenzt. Sie erscheinen auch in gewissem Umfang i
Tempeln, vor allem in Medinet Habu, wo die Jagde
Ramses' III. geschildert sind[13], aber auch schon i
Zusammenhang mit Königen in der 18. Dynastie
Es existiert auch — wie E. Brunner-Traut zeigt
— eine klare Verbindung mit Motiven des Kuns
handwerkes. Ein Ostrakon in Paris ist ein wichtige
Dokument, da es eine Skizze für den Bilddekor eine
Kästchens zu sein scheint[16]. Man kann in diesem Zu
sammenhang an Darstellungen auf einer Truhe i
Tutanchamuns Grab[17], die Kriegs- und Jagdszenen i
Miniatur trägt, welche die Bilderserien der Mon
mentalkunst — vor allem der Tempelreliefs[18] — wie
derspiegeln, erinnern. Details wie Vögel und ei
Grashüpfer, die auf zwei von Möllers Ostraka e
scheinen (BT 135, 137), können auch zu dieser Grup
pe in Beziehung gesetzt werden; sie gehören jedoc
am ehesten in den Kreis der Jagdbilder, die in de
Papyrussümpfen spielen[19].

Genreszenen aus der Motivwelt der Privatgräbe



ommen in einzelnen Exemplaren vor. Ein Mann nkt stehend einen zweirädrigen, mit Pferden beannten Wagen (BT 102), ein Motiv, das mehrmals ı der 18. Dynastie wiederkommt[20]. Dieses Bild heint keine Darstellung des Grabherrn selbst zu in, der fein gekleidet in seinem Wagen ausfährt, attdessen scheint es — wie mehrere Parellelen in äter gefundenem Ostrakonmaterial — das Bild nes einfachen Mannes zu sein, eines Kutschers, der en Wagen vorfährt oder die Pferde bewegt. Das hema soll unten ausführlicher behandelt werden, eshalb hier nur angedeutet werden soll, dass es nlass gibt, diese Bilder als freie Varianten des rundthemas zu betrachten, das der Grabherr in inem pferdebespannten Wagen bildet. Diese Ostraonbilder brauchen nicht unbedingt an Bilder grösseen Formats in Gräbern oder, wie Brunner-Traut ngemerkt hat, in der Hausmalerei[21], angeschlossen u werden. Jean Caparts Versuch, das Motiv mit inem literarischen Thema zu verbinden[22], kann geicht erscheinen; es ist zu allgemein und geläufig, o dass man hier nach einem solchen Ursprung zu uchen brauchte.

Weiterhin erscheint das Bild von Arbeitern, die it der Herstellung eines grossen Gefässes beschäfgt sind (BT 51), eine Szene, die gut zu den vielen andwerkerdarstellungen passt, die oft in Gräbern uftreten, und die eine nahe Parallele auf einem strakon in Stockholm hat[23].

Die Lautenspielerin, die auf einigen Bildern vorommt (BT 59, 60), ist eine häufige Erscheinung in astmahlsszenen in Privatgräbern[24], kommt aber uch ab und zu in Tempelreliefs vor[25]. Ein Fragment iner Malerei in einem Privathaus in Deir el Medieh, das eine tanzende Frau mit Flöte zeigt[26], hat runner-Traut veranlasst, die Möglichkeit anzunehen, dass sogar Bilder wie diese Lautenspielerin aus iesem Kreise stammen könnten[27]. Dies ist eine lausible Annahme, obwohl ihr Argument, dass der yp der Darstellung nicht wahrscheinlich sei für eine kizze für Grabmalereien, da solche Darstellungen icht mehr in Privatgräbern zur Zeit der Entstehung ieses Bildes in der ramessidischen Epoche vorkomen, von geringem Gewicht ist, da das Phänomen er Retardierung für so gut wie das gesamte Ostraonmaterial gilt, worauf schon Schäfer gedeutet hat[28]. Dieses Phänomen wird unten im Anschluss an die rosse von den französischen Ausgräbern in Deir el Medineh gefundene Ostrakonsammlung betrachtet erden.

Ein fragmentarisches Bild, wahrscheinlich mit Ringkämpfern (BT 53), kann eventuell an diese Gruppe angeschlossen werden, obwohl das Motiv in den Gräbern selten ist[29]. Parallelen gibt es auf ein paar Bildern in Stockholm[30], auf denen es sich ebenso wenig wie auf diesem Berliner Bild um zeremonielle Kämpfe handelt, die eine besondere Gruppe bilden[31].

Für die in ramessidischer Zeit dominierenden religiösen Themata im Grabdekor gibt es nicht viele Beispiele in diesem Ostrakonmaterial. Ein nicht ungewöhnliches Motiv in den Deir el Medineh-Gräbern ist das Bild einer Palme am Teich im Garten des Grabes[32]. Dies spiegelt sich vielleicht in zweien der Bilder; diese Bruchstücke (BT 139, 141) können aber auch zu ganz anderen Grabdarstellungen gehört haben, z.B. solchen von richtigen Gärten[33], oder sie können eine mehr dekorative Funktion gehabt haben.

Neben den Götterbildern, die auf Votivgaben vorkommen, die ziemlich klar aus diesem Fundmaterial ausgegrenzt werden können, gibt es einige wenige Darstellungen mythologischer Gestalten, die natürlich eine Verbindung mit der Grabmalerei haben können, obwohl auch ganz andere Monumentgruppen angeführt werden können. Der Re-Pavian erscheint (BT 83), der oft in Bildern vorkommt, die sich an ein Totenbuchkapitel anschliessen und die ebenfalls also auf Papyri wiederkehren. Ein Bild — ein plumpes Übungsstück — des schwebenden Horus-Falken (BT 84) oder das eines sitzenden Gottes (BT 12) können ihren Hintergrund im Repertoire der Grabmalerei haben.

Aus dem Motivschatz vor allem der Königsgräber stammen ein paar Ostraka mit Bildern von Libyern (BT 73, 74). Auf eine nahe Parallele zu dem einen hat Brunner-Traut hingewiesen: eine Darstellung im Grabe Sethos' I.[34], die zum Bilderzyklus des „Pfortenbuches" gehört. Man kann beobachten, dass die Skizze ziemlich steif ist, dass sie sich gewissermassen an ein gegebenes Vorbild anschliesst und den Charakter einer Kopie hat. Aber dies braucht keinesfalls zu bedeuten, dass genau dieses zitierte Bild eine Kopie von exakt diesem Grabbild sei. Libyer sind selten in Privatgräbern[35], aber man kann sie natürlich in Tempelbildern finden, nicht zuletzt in Medinet Habu, wo der Libyer-Krieg Ramses' III. geschildert ist.

Gewisse einzelne Motive und Fragmente in Möllers Material können nicht näher bestimmt werden, was ihre Zugehörigkeit zu einer Motivgruppe angeht.

Hier sollen einige genannt werden, die von allgemeiner Art sind und zu denen gehören, die im Skizzenmaterial der Künstler von verschiedenen Plätzen legio sind und die sich sowohl an den Dekor der Privat- wie der Königsgräber anschliessen lassen: eine Lotusblume (BT 142, 143), ein stehender Mann (BT 49), Opfergaben (BT 154), ein stehender König (BT 31), ein Königskopf (BT 33), ein Männerkopf (BT 54), verschiedene Hieroglyphen (BT 157, 159, 161, 162, 163, 169—172), ein Fragment mit Tierohren (BT 132) und die Skizze für einen Brustschmuck (BT 25).

Votivbilder

Eine Anzahl Ostraka mit Bildern von Göttern und ausserdem heiliger Schiffe kann mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit als Votivbilder betrachtet werden. Es ist klar, dass diese natürlich in einigen Fällen Skizzen, die in einen anderen Zusammenhang gehören, sein könnten. Etwas, das gerade den Skizzencharakter andeutet, sind ja die Fundumstände — die Bilder scheinen von Schutthaufen zu stammen, aber wie bei der Behandlung des französischen Ostrakonmaterials deutlich werden wird, kann den Fundplätzen in Deir el Medineh kein grösseres Gewicht beigemessen werden; Ostraka der allerverschiedensten Art scheinen praktisch überall gefunden worden zu sein, in Häusern, Kapellen, Gräbern usw. Ausserdem war es Möller 1913 nicht möglich, Deir el Medinehs interne Topographie zu klären. In ihrer Art stimmen jedoch die Bilder, die hier angeführt werden sollen, im grossen und ganzen mit solchen aus anderen Funden überein, die ziemlich eindeutig als Votive identifiziert werden können. Ausserdem kann man weiterhin ohne Zweifel mit dem Vorkommen von Götterbildern — und warum dann nicht auch auf Ostraka — in Privathäusern rechnen, in denen natürlich auch die Götter verehrt wurden; wir kennen ja gut die Hausaltäre aus Amarna.

Amun-Re treffen wir unter diesen Bildern an. Er kommt in Menschengestalt (BT 1) mit einem anbetenden Mann vor sich vor. Wahrscheinlich ist es auch Amun-Re, der als Widder auf einem fragmentarischen Ostrakon erscheint (BT 4).

Zu den grossen Festen in Theben gehörten Prozessionen mit Amun-Res heiliger Barke. Diese Barken, von denen wir annehmen dürfen, dass verschiedene Tempel ihre Exemplare hatten — sogar Totentempel wie z.B. der Sethos' I. oder Ramses' III. haben ihre
Barkenkapellen[36] — sind von der Bevölkerung i
Theben verehrt worden. Auf drei Ostraka ist Amu
Res heilige Prozessionsbarke abgebildet[37]. Es ist Bru
ner-Trauts Ansicht, dass diese Bilder eine Voti
funktion hatten: „sind doch schliesslich die Schif
dem Volke vertrauter geworden als der Gott selb
so dass sich das Kultgerät weitgehend an seine Stel
geschoben hat“[38]. Gegen dieses letzte Argument ka
jedoch das Faktum gestellt werden, dass die Bild
der thebanischen Götter in eigener Person im Ostr
konmaterial sonst nicht von irgendwelcher Sche
diese darzustellen, zeugen. Es ist nicht möglich, d
Barkenbilder eindeutig als Votivbilder zu interpreti
ren. Man muss bedenken, dass diese Barken in d
Darstellungen der Tempel und Gräber häufig sin
Auch kleinere Monumente wie Stelen sind h
aktuell[39].

Zwei Bilder stellen einen König in einer Sänfte d
(BT 28, 29), ein Thema, das in Tempeln, Gräbe
oder auf Stelen nicht ungewöhnlich ist[40]. Es ist nic
unwahrscheinlich, dass diese Darstellungen Kön
Amenophis I. wiedergeben, der ja in Deir el Medin
besondere Beliebtheit genoss und dessen Bild bei b
stimmten Gelegenheiten in Prozession herumgefüh
wurde. Eine ausgezeichnete Parallele und eine schö
Darstellung einer solchen Prozession findet sich z.
in Chabechenets Grab in Deir el Medineh[41]. D
etwas freiere Zeichnung, die intimere Wiedergabe d
Ostrakonbilder hat gewiss — wie Brunner-Traut au
führt — mit dem Charakter des Ostrakons als ein
mehr inoffiziellen Bildmöglichkeit zu tun. Diese be
den Bilder sollten vielleicht in erster Linie als Ame
ophis I. geweihte Votive betrachtet werden, ab
dies schliesst keineswegs andere Klassifizierungsmö
lichkeiten aus; das Thema ist zu allgemein, um ei
eindeutige Interpretation zuzulassen.

Ein auch historisch äusserst interessantes Ostrak
zeigt den vergöttlichten Privatmann Amenophis, So
des Hapu (BT 41), den Beamten der 18. Dynasti
der einen besonderen Kult genoss. Erst spät ist dies
Bild identifiziert worden, früher wurde es ande
gedeutet[42]. Brunner-Trauts Identifizierung u
Klassifizierung als Votivbild ist aber nicht unwah
scheinlich, wobei man jedoch bedenken muss, da
es sich um eine vorläufige Skizze handeln kann. D
Motiv, der Typus des sitzenden Mannes, ist in eine
thebanischen Privatgrab belegt[43] — nach Brunne
Traut ist das Ostrakonbild eine freie Wiederholu
des Grabbildes. Eher könnte man jedoch von d
Möglichkeit einer vorhandenen festen ikonograph

hen Tradition sprechen. Ein weiteres Ostrakon (BT) mit einem Schreiber und einem Pavian könnte entuell denselben Amenophis wiedergeben, was cht entschieden werden kann, aber erwägenswert — die Verbindung Schreiber und Pavian im Bild scheint übrigens auch in der Plastik der 18. Dynae[44].

Unter den Göttern kommt auch die populäre hlangengöttin Meretseger vor (BT 88). Sonst sollen nige Dokumente erwähnt werden, die peripher zu r Gruppe der Votive gezählt werden können. Ein agment zeigt einen Mann mit Opfergaben vor nem Tisch (BT 45). Es ist ein Bruchstück einer ene, die sich wiederholt unter Votivgaben findet · einem Gotte oder Gestorbenen wird geopfert — er die natürlich auch anders klassifiziert werden nn.

Das Bild eines knienden betenden Mannes, eines mentlich genannten Wesirs, betrachtet Brunnerraut als Votivgabe (BT 43). Ähnliche Bilder gibt es Daressys Material. Es ist nicht schwer, sich die otivfunktion vorzustellen: das Bild ist eine gegebene ltische Gebärde, die magisch eine Handlung der gebildeten Person ist, im Bild festgehalten und rewigt. Aber eine Frage von Interesse ist, inwieeit man sich den hohen Beamten, den Wesir, der em König am nächsten stand, als Mittler zwischen lensch und Gott denken könnte, genau auf die /eise, wie der König oft diese Rolle innehat[45].

ilder aus den Tempeln

'on ganz besonderem Interesse ist ein Ostrakon, das in einzigartiges Tempelbild wiedergibt. Es ist die larstellung der sogenannten Punt-Fürstin, die in latschepsuts Tempel in Deir el Bahri erscheint[46]. lieses Detail aus einem grossen Bildzusammenhang t auf einer Kalksteinscherbe kopiert worden (BT 6). Wahrscheinlich hat der Künstler seine Kopie us dem Gedächtnis angefertigt. Dies ist ein Beispiel ür Kopieren, das eine Möglichkeit beleuchtet, wie nan die Ostrakonbilder nuancierter betrachten könn-. Im Kontext des grossenteils klar in die ramessidische Zeit datierten Materials aus Möllers Grabung eigt diese Kopie eines Reliefs, das zum Zeitpunkt er Kopierung vielleicht 300 Jahre alt war, die Mögichkeit für ein zurückblickendes Bildrepertoire, das 'orkommen konnte. Was diese Künstler auf ihren Vanderungen in der thebanischen Nekropole sahen, aben sie sicher oft auf Scherben festgehalten. In diesem Falle können wir das genaue Vorbild finden, weil es so einzigartig ist; in anderen Fällen, wenn es sich um oft wiederkehrende ikonographische Motive handelt, ist das schwieriger.

Ein anderes Ostrakon zeigt ein Bild Ramses' II. in einer zeremoniellen Szene (BT 27). Der König tritt mit den Symbolen des Sed-Festes auf. Hierzu gibt es eine klare Parallele in einer Tempeldarstellung der Zeit Sethos' I. in Karnak[46]. Brunner-Trauts versuchsweise Datierung dieses Ostrakons in die Zeit Ramses' II. aufgrund des Namens, der in dem Brustschmuck, den der König trägt, vorkommt, ist jedoch nicht sicher. Hier kann es sich natürlich, wie im vorigen Falle, um eine spätere Kopie eines bekannten Bildes handeln.

Profane Malerei

Eine Gruppe von Bildern, die eine Sonderstellung innerhalb des Ostrakonmaterials einnehmen, sind die, welche als Motiv eine stillende Frau zusammen mit aufwartenden Personen oder auch mehr oder weniger freie Variationen dieses Themas haben. Dies ist ein Motiv, das E. Brunner-Traut als Aufenthalt der Frau in der sogenannten Wochenlaube identifiziert hat, in der zeitweiligen Behausung, die die Frau bei der Geburt eines Kindes und während der Reinigung danach einnahm[47]. Mehrere Scherben in Möllers Material tragen dieses Motiv (BT 65—69). Sie sind oft in diesem wie auch in anderen Funden farbig bemalt, also nicht nur gezeichnet.

Es ist klar, dass das Motiv mit Malereien in grösserem Format zu tun hat, die im Dorf Deir el Medineh vorgekommen sind. B. Bruyère hat schon 1923 ein Fragment einer Wandmalerei aus einem Hause in Deir el Medineh publiziert, das, rekonstruiert wie es von ihm ist, mit diesen Wochenlaubebildern übereinstimmt[48]. Bruyères Ansicht, dass die Darstellung religiösen Charakters sei, dass es sich also um eine stillende Göttin handele, hatte zur Folge, dass er auch das Haus, in dem dieses Bild gefunden worden war, als eine Art Heiligtum bestimmte. Es gibt keine anderen Indizien für eine solche Anwendung des Hauses. Das Bild muss wohl im Zusammenhang mit anderen Wandmalereien aus Häusern in Deir el Medineh gesehen werden, in denen auch Götter abgebildet werden konnten wie z.B. Bes[49], ohne dass man sie deshalb als Heiligtümer betrachten müsste.

E. Brunner-Traut und J. Vandier-d'Abbadie[50] treten für eine profane Deutung der Szene ein. Dies

scheint am glaubwürdigsten zu sein, obwohl berücksichtigt werden muss, dass die religiöse Ikonographie keine scharf umrissenen Grenzen gegenüber profanen Darstellungen hat oder zu haben angenommen werden kann[51]. Gerade bei diesem Motiv dürften teils Isis-Horus-Darstellungen und teils traditionelle Wiedergaben der göttlichen Geburt des Königs[52] inhaltlich eine gewisse Rolle gespielt haben.

Brunner-Traut nimmt nicht klar Stellung dazu, inwieweit diese Ostrakonbilder Votivgaben an eine Fruchtbarkeitsgöttin oder Skizzen für grössere Darstellungen sind[53]. Dies ist richtig, da es sehr schwierig ist, eine bestimmte Feststellung zu treffen. Wie früher oben geschehen ist, kann man auf die Fundumstände hinweisen, die ja nicht auf das Vorhandensein eines Kultplatzes oder einer Kapelle deuten. Dies ist jedoch keine grössere Hilfe, teils weil die Bilder aus Qualitätsgründen oder anderen Anlässen ganz einfach nie zur Anwendung gekommen sein könnten und teils weil die Fundumstände nicht klar dokumentiert sind.

Das Bild mit einer Lautenspielerin, das oben in der Gruppe der Szenen mit Verbindung zur Grabmalerei genannt worden ist, kann natürlich auch hier angeschlossen werden. Sogar als selbständiges Motiv in der Hausmalerei von Deir el Medineh kann man es sich denken. Als Parallele gibt es ein Fragment einer Wandmalerei mit einer tanzenden Flötenspielerin[54].

Obwohl eine endgültige Klassifizierung schwer ist, soll hier ein Motiv erwähnt werden, das innerhalb des Rahmens einer hypothetischen profanen Malerei liegt. Ob dieses Motiv jemals in grossem Format ausgeführt worden ist, kann nicht gesagt werden, aber unzählige Ostraka in verschiedenen Sammlungen zeugen von seiner Popularität. Es handelt sich um Darstellungen von Affen in Palmen. In Möllers Material gibt es ein Ostrakon, das zwei Affen zeigt, die dabei sind, auf eine Palme zu klettern (BT 122). Mehrere Parallelen verdeutlichen dieses Bild[55]. Dressierte Affen, die oft angebunden sind, wurden bei der Ernte von meist Dumpalmnüssen, aber auch von den Früchten der Dattelpalme verwandt. Gewiss können diese Bilder lose mit Details in grösseren Reliefzyklen im Tempeldekor verbunden werden, wie J. Vandier-d'Abbadie gezeigt hat[56]. Die Vielfalt der Ostrakonbilder deutet aber auf ein Eigenleben dieses Motivs in Deir el Medineh. Es ist klar, dass die hypothetische Möglichkeit besteht, diese Bilder mit einer profanen Malerei zu verknüpfen. Sogar innerhalb des Kunsthandwerks gibt es Anknüpfungspunkte. So hat Brunner-Traut die Existenz des Motivs i der Kleinkunst angedeutet, aber auch auf die Mö lichkeit seines Vorkommens im Rahmen der Wan bemalung in Wohnhäusern hingewiesen[57]. Darüb hinaus muss auch die Möglichkeit offengehalten we den, dass man es nicht notwendig mit bestimmte Zweckbereichen zu verbinden braucht.

Literarische Motive

Zwei Bilder im Material der deutschen Ausgräb haben eine klare Verbindung zu literarischen Them ta. Es ist Brunner-Trauts Verdienst, dass ein gan Komplex von Bildern — nicht nur auf Ostraka, so dern auch auf Papyrus — um bestimmte Thema gruppiert werden konnten, die auch in literarisch Form in Texten verschiedener orientalischer Liter turen vorhanden sind. Sie hat das Material zur Ti geschichte[58] herausgearbeitet und auf diese Wei eine früher völlig unbekannte Gattung ägyptisch Kunst und Literatur zugänglich gemacht.

Eins der Motive, das wiederholt in dieser Welt d Tiere vorkommt, sind Szenen aus einem Zyklus, d den Krieg der Katzen gegen die Mäuse behande Aus diesem Zyklus hat ein Fragment in dem deu schen Material sein Motiv geholt: eine Maus, die a einem Streitwagen steht (BT 97—98), ein Detail ein grösseren Szene. Dieses Motiv und der Problemkom plex um diese Tierbilder sollen unten behandelt we den. Es soll aber hier schon erwähnt werden, da es neben Brunner-Trauts Deutung dieser Ostrako bilder als selbständiger Kunstwerke oder Vorlag für Papyrusillustrationen auch möglich ist — w Brunner-Traut bekannt ist — sich diese hypothetisc in grösserem Format als Wandmalereien in meh oder weniger profanem Zusammenhang vorzuste len[59].

Ein Bild, das schwierig zu klassifizieren ist, kan parenthetisch hier angeführt werden. Es ist die Da stellung eines Affen, der zusammen mit einem Man einen Opfertisch deckt (BT 121). Es ist möglich, da im Prinzip eine Verbindung mit Wochenlaubebi dern existieren könnte, wo auch zahme Affen a Aufwartende erscheinen können[60]. Offenbar ist da Bild keine zufällige Komposition, da es ikonographi sche Parallelen auf anderen Ostraka gibt[61]; sie ge hören zu einer Anzahl von Bildern, die Gegenstan besonderer Übung waren. Möglicherweise kan dieses der Tiergeschichte-Gruppe zugezählt werden



ro manchmal Tiere zusammen mit Menschen auftre-
n.

Ein anderes Bild mit klarem literarischem Bezug BT 92) hat sein Motiv aus einer mythischen Erzähing, die von einem demotischen Papyrus bekannt t, geholt, nämlich dem Mythos vom Sonnenauge[62]. ieses Ostrakon ist der früheste Beleg für diesen lythos, der auch auf Tempelwänden illustriert woren ist, aber in bedeutend späterer Zeit als das Neue eich[63]. Ebenfalls in diesem Falle ist es unklar, elche Funktion das Ostrakonbild gehabt hat. Ist es n selbständiges Werk, ist es eine Vorlage für ein empelbild, eine Papyrusillumination usw., oder gibt noch andere Deutungsmöglichkeiten? Was Bilder f Papyrus angeht, so gibt es ja vielfältige Möglichiten, Verbindungen zwischen Motiven in diesen und lchen auf Ostraka zu sehen. Wir wissen nicht viel m Hintergrund der Papyrusilluminationen, über n Arbeitsprozess mit eventuellen Vorlagen und ezielle Traditionen, auch nicht viel über die, welie diese Illustrationen ausführten. Die Produktion t ihre Stätte innerhalb der Tempel gehabt. Es gibt ine Gründe, die anzunehmen zwingen, dass die ewohner von Deir el Medineh mit Aufträgen in esem speziellen Kunstzweig beschäftigt gewesen ären. Indessen ist leicht festzustellen, dass die ikographischen Themata der Papyrusilluminationen - und das gilt vor allem für das am häufigsten verelfältigte Werk, nämlich das Totenbuch — nicht harf von z.B. Grabdekor abgegrenzt sind, in dem, cht zuletzt in den Gräbern von Deir el Medineh s ramessidischer Zeit, dieselben Motive oft wiederhren. Selbstverständlich hatten die Künstler von eir el Medineh Papyrus zur Verfügung, und ohne veifel ist eine gewisse künstlerische Tätigkeit mit esem Material als Medium ausgeübt worden. Es ist nkbar und glaublich, dass wenigstens eine der Parusrollen mit Bildern zur Tiergeschichte[64] aus Deir Medineh stammt; eine sichere Herkunft ist für ine der drei bekannt. Aber diese informellen Handhriften unterscheiden sich beträchtlich von den lichen illuminierten Manuskripten mit religiöser ematik, die erhalten sind. Diese letzte Art von uminationen ist es, die wahrscheinlich nicht in Deir Medineh produziert wurde.

Ein Ostrakon mit der Wiedergabe eines Krokodils T 136), das Brunner-Traut versuchsweise auf Parusilluminationen zurückführt, da Ähnlichkeit mit okodildarstellungen im Totenbuch besteht, kann r wohl im Anschluss an diese gesehen werden und damit auch an Grabdekor. Aber gleichzeitig gibt es die Möglichkeit, dass dies ein Krokodil ist, das mit den profanen Bildern des Grabdekors in Verbindung gebracht werden kann[65]. Es kann auch ein Votivbild sein — an den Gott Sobek — oder überhaupt keine direkte Beziehung zu einem bestimmten Zusammenhang haben, nur die Darstellung eines Krokodils zum Vergnügen gemacht. Ein solches Bild liefert ein Beispiel für den wirklich ambivalenten Charakter des Materials. Oft ist eine eindeutige Definition überhaupt nicht möglich.

Französische Archäologen in Deir el Medineh

Den deutschen Ausgrabungen in Deir el Medineh waren kleinere italienische vorausgegangen[66], die dem ägyptischen Museum in Turin eine reiche Sammlung von Gegenständen aus dem Dorfe zuführten, eine Kollektion, die erst in unseren Tagen ihre wissenschaftliche Bearbeitung erfährt. Auch in Turin befindet sich eine Sammlung von Bildostraka, die jedoch nicht publiziert ist. Anna Donadoni-Roveri wird in kurzem eine Veröffentlichung vorlegen[67].

Indessen führten französische Archäologen während einer langen Reihe von Jahren vor allem unter Leitung von B. Bruyère die vollständigsten Untersuchungen durch, die von einer ägyptischen Siedlung vorliegen. Noch sind die Endergebnisse nicht präsentiert, noch sind wesentliche Teile des archäologischen Materials zu bearbeiten und zu publizieren, aber Bruyères „Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh“ gibt in vielen vom französischen archäologischen Institut in Kairo herausgegebenen Bänden das Wesentliche[68]. Seit 1969 hat dieses Institut eine neue Aktivität, das Deir el Medineh-Material betreffend, begonnen, weshalb noch einiges zu erwarten ist[69].

Schon während der letzten Jahre des ersten Weltkrieges begann das französische archäologische Institut seine Arbeit in Deir el Medineh[70]. Die Reste der Wohnsiedlung, die sich mitten in der thebanischen Nekropole fanden, in der sonst keine grössere Besiedlung existiert[71], hatte man erst für später gehalten, errichtet im Anschluss an den Tempel ptolemäischer Zeit, der einen beherrschenden Platz in der Gegend einnimmt. Doch man wurde sich bald darüber klar, das dieses der Ort war, an dem die Schreiber, Künstler und Handwerker — unter denen sich vornehmeres und einfacheres Verwaltungspersonal

befand — mit ihren Familien gewohnt hatten, die mit der Anlegung der grossen Königsgräber im Biban el Molouk[72] beschäftigt waren. Ihr Tätigkeitsbereich und ihre Produktion konnten nicht ganz klar abgegrenzt werden. Es scheint jedoch keine grösseren Aufträge für sie neben der Arbeit an diesen königlichen Grabanlagen und auch denen im Tal der Königinnen gegeben zu haben. Ihre Tätigkeit umfasst hauptsächlich Ausschachtungen für die Gräber und deren innere gezeichnete, bemalte und manchmal reliefierte Ausschmückung. Nur in sehr geringem Ausmasse hat man Spuren von Bildhauerlehrtätigkeit gefunden, obwohl eine solche bei den Königsgräbern, die oft reliefierte Darstellungen aufweisen, nötig war und obwohl zahlreiche Privatskulpturen und Reliefs für den eigenen Gebrauch dieser Leute existieren. Sie bilden eine geschlossene Gruppe vom König privilegierter Handwerker und Künstler, die kaum Aufträge für z.B. die grossen Tempel gehabt haben können, die eine Aufgabe für im Prinzip eine ganz andere Verwaltung in Theben bildeten. Wir wissen, dass diese Bewohner von Deir el Medineh für sich selbst Gräber in den Bergen um ihr Dorf angelegt haben, Gräber, die eine eigenständige Gruppe in der thebanischen Nekropole ramessidischer Zeit bilden, von einem Stil geprägt, der von dem anderer Grabgruppen deutlich abweicht. In welchem Masse sie Aufträge hatten, andere Privatgräber auszuführen, ist schwer zu entscheiden. Es ist nicht undenkbar, dass sie weiter eine Verbindung mit Steinbrucharbeiten hatten und möglicherweise mit den Granitbrüchen in Assuan. Die klare Definition der Aufträge und Tätigkeiten dieser Gruppe wird in kurzem leichter werden, wenn J. Černýs nachgelassene Arbeiten publiziert sind[73]. Nicht zuletzt wichtig in dieser Hinsicht sind Untersuchungen der Karriere einzelner Individuen; die Dokumente erlauben uns oft, gewisse Familien durch Generationen zu verfolgen und ihre Entwicklung und die verschiedenen Beschäftigungen zu sehen. Die Bearbeitung von unzähligen verschiedenen Dokumenten, Urkunden wie Verwaltungsberichten, Rechnungen, Briefen, Inventaren, Quittungen usw., die sich vor allem auf hieratischen Ostraka befinden, steht noch aus.

Der Gründer der Siedlung ist Thutmosis I. — obwohl vielleicht die Gruppe schon von Amenophis I. organisiert wurde. Aus der Zeit Thutmosis' I. stammt die Kernpartie des Dorfes. Mit der Zeit weitete es sich bedeutend aus[74]. Der Hauptanteil der Funde kommt aus der 19. und 20. Dynastie; da erst ist das Dorf gewachsen und gross geworden, da hat e seine Blütezeit. Danach kam das Ende plötzlich. Mi der verschlechterten ökonomischen Lage, mit de Marionettenkönigen, die die letzten Ramessiden de 20. Dynastie sind, und mit der rein äusseren Unsicher heit in Theben zu der Zeit mit wiederholten Barba reneinfällen war der Tätigkeit der Gruppe die Grund lage entzogen. Mit den Priesterkönigen der 21. Dyna stie verschwinden die Bewohner von Deir el Medineh das Dorf wird verlassen, und die Häuser verfallen.

Religiöses Leben — Kultstellen und Götter

Zu Deir el Medinehs Eigenart gehört, dass wir un das religiöse Leben der Bewohner ziemlich eingehen auf eine Weise, die sonst nicht gewöhnlich ist, vor stellen können. Unzählige private Dokumente un Monumente zeugen von der Begegnung des Einzel nen mit der Welt der Götter[75]. In der Gegend gib es mehrere kleine Kultstellen eines Typs, der unsere Kenntnis nach einzigartig ist. Vieles deutet darauf dass es in der Gruppe mehrere religiöse Verbänd gab, die ihre Treffpunkte in kleinen, Göttern ode verstorbenen Königen geheiligten Kapellen hatte welche beide in der Regel eine feste Verbindung z der thebanischen Nekropole hatten; auch konnte die Kapellen den grossen Göttern des Landes, di hier in lokalen Formen auftreten, oft in Tiergestalt gewidmet sein[76].

Ausserhalb der Dorfmauer, grossenteils um de Platz des späteren ptolemäischen Tempels zentriert lag eine Anzahl Heiligtümer, die mit Sitzen für Be sucher versehen waren. Hier hat man viele religiös Denkmäler wie Stelen, Statuetten und Opfertisch gefunden[77]. Eine Laienpriesterschaft ist tätig gewesen Die Einwohner von Deir el Medineh tragen oft Prie stertitel neben ihren Handwerkertiteln. Sie sind ihr eigenen kultischen Offizianten[78]. Hier ist der Plat für sowohl tägliche wie festtägliche Zeremonien. Di Kapellen können Ausgangspunkte für Prozessione mit heiligen Bildern sein, die wir aus dem religiöse Leben der Gruppe kennen. Die Kapellen können au grob zugehauenem Stein oder luftgetrockneten Zie geln gebaut sein. Oft ist es schwierig, sie einer be stimmten Gottheit zuzuweisen. Auch innerhalb de Dorfes, in Privathäusern konnten Kultstellen ihre Platz haben[79] und ebenfalls in der Nekropole un das Dorf herum. In der Nähe des Tales, in den die Siedlung liegt, gab es ausserdem ein grosse Kultzentrum auf dem Wege zum Tal der Königinnen

las nach kleineren italienischen Untersuchungen von 3. Bruyère freigelegt wurde[80].

Ein Durchgang des Materials, das vor allem im Anschluss an diese Kultplätze gefunden worden ist, ergibt folgende Götterliste: die thebanische Triade Amun, Mut und Chons; Min, eng mit Amun verbunden; Ptah von Memphis, der als Gast in Theben m Neuen Reich zu erscheinen beginnt und der ausserdem besonders mit Handwerkern und Künstlern verbunden ist[81]; Thoth[82], der Gott der Schreiber — ahlreiche Fragmente literarischer Texte zeigen, dass s eine gebildete Schicht und Schultätigkeit in der 3ruppe gab; der Krokodilgott Sobek; die Triade von Elephantine, Chnum, Satis und Anukis, vielleicht mit besonderer Beziehung aufgrund vermuteter Verbindungen mit den Steinbrüchen in Assuan[83]. Weiterhin reten mit der thebanischen Gräberstadt so intim verbundene Göttinnen wie die Kuhgöttin Hathor und lamit auch Isis, die Schlangengöttin Meretseger[84] und uch Renenutet[85] auf. Nicht zuletzt in den Privathäusern erscheinen der populäre Bes, der Zwergengott, der sowohl in Fresken wie auf Erzeugnissen des Kunsthandwerkes abgebildet ist, und die im Heim ind für Frauen bedeutungsvolle Nilpferdgöttin Thoeris. Unter den königlichen Personen spielen Amenophis I. und seine Mutter Ahmes-Nefertere ine besondere Rolle als Beschützer der Gemeinschaft[86]. Andere Könige, die hier speziell verehrt vurden, waren Thutmosis III.[87] und Sethos I. In dem Kultzentrum, das auf dem Wege zum Tal der Königinnen liegt, genossen vor allem Ptah und Meretseger inen Kult.

)er Dekor der Kultkapellen

)ie Kultkapellen sind im Rahmen dieser Abhandlung on speziellem Interesse, da sie mit Wandmalereien usgeschmückt waren. Mehrere Fragmente davon ind erhalten, leider oft nur Bruchstücke, die eine Bestimmung von ganzen Szenen oder Figurengruppen iicht zulassen. Hauptsächlich handelt es sich um Bilder von Göttern oder königlichen Personen[88]. In inigen Fällen ist es nicht möglich, zwischen z.B. Göttern und Königen oder Göttinnen und Königinnen zu unterscheiden, da in der Regel nur die untere Partie der Bildregister erhalten ist[89]. Ausser diesen Gestalten kommen vereinzelt Menschen vor[90] — vielleicht Opferträger —, geschmückte Opferstiere[91], Inschriften[92] und dekorative Elemente[93].

So gibt es hier also Belege für eine Wandmalerei in verhältnismässig grossem Format, die eine eigene Entwicklung und Sonderart gehabt haben kann. In den wenigen erhaltenen Fragmenten kann man jedoch keinen bemerkenswerten Unterschied zwischen dieser Gattung und der geläufigen Grabmalerei religiösen Inhalts feststellen, weder was den Stil noch was den Inhalt angeht[94]. Sie ist von der geläufigen Konvention geprägt.

Hausmalerei

Ein weiterer Umstand, der Deir el Medineh für das Studium der Ostrakonbilder, die von seinen Einwohnern ausgeführt worden sind, interessant macht, ist, dass man in diesem Dorf Reste von Wandmalereien in profanem Zusammenhang gefunden hat. In den Wohnhäusern hat man Fragmente gemalter Darstellungen *in situ* angetroffen, Reste eines Dekors, in dem Bildelemente Wandfelder beherrscht haben, die oft durch Ornamente voneinander abgegrenzt sind[95]. Die wenigen erhaltenen Bilder zeigen keine direkte Einheitlichkeit, und es ist schwer, ganze Bildzusammenhänge zu rekonstruieren — meist sind nur isolierte Figuren erhalten. Es verdient, darauf hingewiesen zu werden, dass es sich um einen einzigartigen Fall handelt, dass hier Reste einer Malerei aus profanem Milieu bewahrt sind. Dazu gibt es aus dem Neuen Reich fast ohne Ausnahme[96] nur eine Entsprechung in den Bildern, die wir in unbedeutenden Bruchstücken aus Palästen und Privathäusern in Amarna und aus Palästen in Theben kennen[97], wo jedoch der Zweck des Dekors, was die Paläste betrifft, ganz anders gewesen sein dürfte, da er besonderen repräsentativen und zeremoniellen Funktionen diente, oft mit magischer Betonung und mit speziellem Inhalt. Neben den gemalten Darstellungen in Deir el Medineh existiert auch Reliefdekor in den Privathäusern; es handelt sich um Türpfosten und Türstürze, die jedoch in diesem Kontext nicht von grösserem Interesse sind, da sie so gut wie ganz identisch sind mit gewissen Darstellungen in funerärem Zusammenhang[98]. Daraus könnte man natürlich schliessen, dass auch die Darstellungen auf den Wänden eine religiöse Prägung haben konnten.

Die Szenen, die man in den Häusern von Deir el Medineh angetroffen hat, sind die folgenden: einige scheinen Szenen aus dem intimen Leben der Frau wiederzugeben, z.B. eine Frau bei der Toilette[99], eine stillende Frau[100]; eine nackte Flötenspielerin[101] ist ebenso wie ein Mann neben dem Gotte Bes[102] tanzend



dargestellt — hier kann natürlich eine religiöse Implikation vorhanden sein. Auch einen religiösen Anklang enthält vielleicht das Bild einer Person in einem Papyrusnachen[103]. Der Zwergengott Bes ist mehrmals abgebildet[104]. Sein charakteristischer Kopf kommt auch in Stuckarbeiten vor[105]. Mehr graffitoartig ist eine Darstellung einer Anzahl Männer und eines stehenden Königs, vielleicht Amenophis' I.[106], aber die Wiedergabe mit klarer symmetrischer Einteilung in verschiedene Wandfelder zeigt einen bewussten Kompositionswillen; es handelt sich nicht um einen unüberlegten Einfall.

Im ganzen betrachtet zeigen diese Bilder eine starke Verbindung zur religiösen Welt. Es ist möglich, einige der profanen Szenen wie z.B. die stillende Frau — das einzige Motiv, das auf die Hausmalerei beschränkt ist, falls es nun keine göttliche Frau ist — als in erster Linie religiöse Darstellungen zu deuten, was Bruyère getan hat[107], obwohl nicht unwidersprochen[108]. Die Bilder sind keine isolierte Gruppe, die klar gegen die Grabmalerei oder die Bilder der Kultkapellen abgegrenzt ist. Diese Malereien in den Privathäusern sind so stark religiös und mythologisch gebunden, dass man wie bei dem oben genannten Reliefdekor der Privathäuser keinen nennenswerten Unterschied zwischen diesem Bildprogramm und dem der Grabmalerei sehen kann. Ebenso dürften die Darstellungen in den Kultkapellen keine grösseren Abweichungen aufweisen. Für die Bewohner von Deir el Medineh ist im grossen und ganzen derselbe Komplex von Bildern in Gräbern, Kapellen und Privathäusern verwandt worden — ein greifbarer Unterschied zwischen Profanem und Religiösem ist schwer in den Monumenten dieser Gruppe festzustellen.

Die Bilder in den Privathäusern von Deir el Medineh haben fast keine Entsprechung im archäologischen Material von anderen Orten in Ägypten. Der Platz, an dem auch Privatwohnungen, die mit gemaltem Dekor ausgestattet waren, untersucht werden konnten, ist Amarna[109]. Im Dekor dort fehlen Bilddarstellungen so gut wie ganz. Er ist ornamental und besteht oft aus naturalistischen Blumen- und Pflanzengirlanden oder auch aus geometrischen Mustern. Nur in einigen wenigen Fällen hat man Bilddarstellungen angetroffen, aber so angebracht, dass sie nicht auf dieselbe Weise wie anderer Dekor hier oder in Deir el Medineh zur Raumausschmückung gehörten, sondern nur Randerscheinungen sind — es handelt sich um kleine isolierte Kultstellen mit in Nischen gemalten Darstellungen der Königsfamilie und des Gottes Aton[110]. Dagegen trugen ja die Paläste in Amarna wie in Theben einen überwältigenden Bilddekor.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Werke der Bewohner von Deir el Medineh eine Sonderstellung in der ägyptischen Kunst einnehmen, die nicht nur in ihrer gut erhaltenen und vor allem von den Franzosen dokumentierten Grabmalerei hervortritt, sondern auch in den Fragmenten, die in ihrem Dorf zum Vorschein gekommen sind und die zeigen, wie ihr Alltagsmilieu und Leben von der ganz speziellen religiösen Gestimmtheit ihrer Umgebung, der thebanischen Gräberstadt, durchdrungen waren. Von diesen Verhältnissen, die hier festzustellen sind, braucht man nicht anzunehmen, dass sie für andere Gruppen und Orte in Ägypten charakteristisch waren.

Gräber in Theben-West

Um ein wenig das spezielle Milieu und die eigenartige Bilderwelt, welche die Besonderheit der thebanischen Nekropole bilden, anzudeuten, kann es wichtig sein, einen Blick auf die Felsgräber dort und ihren Dekor zu werfen.

Vor allem zwei thebanische Gräber sind bedeutungsvoll, wenn es gilt zu studieren, wie ein Grab entsteht, wie das Werkverfahren ist. Es handelt sich um ein Privatgrab, das dem Wesir Ramose gehörte[111], und um ein Grab im Tal der Könige, das König Haremhab gehörte[112]. Aufgrund des letzten hat Frank Teichmann auf sehr verdienstvolle Weise die verschiedenen Phasen der Herstellung des Grabes zusammengefasst[113]. Dies ist möglich gewesen, da Haremhabs Grab ebenso wie Ramoses unvollendet ist. In Haremhabs Fall scheint es deutlich zu sein, dass die Arbeit sehr hastig aufgegeben wurde, weshalb man auch ein besonders klares Bild davon, wie die Arbeit vor sich ging, wie man gleichzeitig an ganz verschiedenen Phasen arbeitete, bekommt[114].

Pläne für die Raumeinteilung und den Dekor waren Arbeitern und Künstlern zugänglich[115] — wir kennen ja einige solche Pläne und Skizzen, die mit den Königsgräbern verbunden sind, gut[116]. Das Grab wurde ausgehauen, die Wände wurden eingeebnet und repariert. Rote Hilfslinien wurden angebracht, Register- und andere Einteilungen vorgenommen. Dann wurden die Figuren in rot gezeichnet — oft wandte man Hilfslinien an — und danach mit schwarzen Umrisslinien korrigiert. Die begleitenden Hieroglypheninschriften erhielten sodann ihren Platz,

astige Zeichen in rot, die man oft zusammendrängen iusste, wo der Raum zwischen den Figuren nicht usreichte. Sie wurden danach in schwarz reinge-eichnet. Darauf begann die zeitraubende und schwie-ige Arbeit, alle diese Bilder und Inschriften in Relief ı den weichen Kalkstein zu übertragen, wonach Dar-ellungen, Texte und Wandflächen für die polychro-e Bemalung fertig waren.

Dieser Einblick in das Werkverfahren[117] — das ein lealvorgang ist, der natürlich nicht immer vorkommt - ist deshalb bedeutungsvoll, weil er eine Andeutung avon gibt, dass man mit Spezialarbeitern rechnen iuss. Es war nicht derselbe Handwerker oder Künst-r, der für alle die verschiedenen Phasen verantwort-ch war. Dies wird auch aus den Inschriften ganz lar. Wir kennen eine entsprechende Sachlage schon us einem literarischen Text des Mittleren Reiches, us Sinuhes Erzählung[118]. Sein Grab wurde von meh-eren verschiedenen Kategorien von Arbeitern her-estellt. Gebaut wurde es von Bestimmten, dekoriert on „Konturenschreibern" (*sš ḳdwt* oder *ḳdy*[119]), und kulptiert von *gnwty* (Transkription unsicher)[120], ob-wohl die exakte Definition der Aufgaben der letzten ngewiss ist. In dem Turiner Papyrus mit einem Plan es Grabes Ramses' IV. ist erwähnt, dass der Dekor rar — wie A. H. Gardiner übersetzt hat — „drawn ith outlines, carved with chisel and filled with olours"[121]. Die Männer, die auf Ostraka gezeichnet nd gemalt haben, sind die „Konturenschreiber". ieser Terminus dürfte nicht nur die Zeichenarbeit, ondern auch die Bemalung der Wandflächen umfasst aben. Ein anderes Verbum anstelle von *sš*, das ja schreiben" als Grundbedeutung hat, das für „malen" ngewandt wird, ist *spẖr*, das indessen im Neuen leich sehr ungewöhnlich ist. Jedoch ist die poly-hrome Bemalung nach dem Turiner Papyrus nicht š sondern *mḥ m ḏrw*, nicht „gezeichnet" sondern mit Farbe gefüllt". Es gibt aber keinen Anlass, dem š *ḳdwt* die Tätigkeit als Maler neben der als Zeich-er abzusprechen.

Der Hauptanteil der thebanischen Felsengräber tammt aus dem Neuen Reich mit einem kleinen Übergewicht für die 18. Dynastie[122]. Sie liegen im ergterrain auf dem westlichen Nilufer verstreut. Man kann gewisse Gruppierungen unterscheiden, die nanchmal in gewisser Weise mit der Lage der königichen Totentempel in der Ebene zum Fluss hin zu-ammenhängen[123]. Die königlichen Gräber sind ja on den privaten isoliert, die Täler der Könige und der Königinnen bilden besondere Einheiten innerhalb der Nekropole.

In diesem Zusammenhang ist es nicht wesentlich, auf die äussere Struktur der Gräber einzugehen, auf die Konstruktionen, die ausserhalb der in den Felsen gehauenen Räume lagen. Diese letzten sind im Falle der Privatgräber oft nur zwei von etwas unterschiedlichen Dimensionen. Sie tragen in der Regel Dekor auf den Wänden und an der Decke. Die Technik variiert teilweise wegen der Beschaffenheit der Bergwände — alle erlauben nicht, Reliefs nach der Einebnung auszuhauen, sondern einige haben stattdessen gemalten oder reliefierten Dekor auf einem besonderen Überzug, meist Stuck. In gewissem Masse ist es jedoch auch eine Stilfrage, welche Technik angewandt wird[124].

Das Dekorprogramm der beiden Räume ist nicht identisch. Während der 18. Dynastie finden sich in dem äusseren Raum im Prinzip säkulare Szenen, die, obwohl sie grundsätzlich religiöser, magischer Art sind, die oft profanen Beschäftigungen des Grabherrn während seiner Karriere als Beamter, Priester oder welches Amt er nun innehatte zeigen. Hier erscheinen Bilder seiner Amtshandlungen aber auch seiner Vergnügungen und weiter, nicht von der geringsten Bedeutung, seiner Auszeichnungen. Hier ist also Platz für unzählige Genreszenen. Oft ist der König an hervorgehobener Stelle abgebildet; die Beziehungen zu ihm waren wichtig wiederzugeben. Der innere Raum dagegen hat ein anderes Gepräge. Hier finden sich funeräre Szenen. Der Begräbniszug, Rituale wie z.B. Mundöffnung, die Reise nach Abydos und das Totenmahl, Götter und Opferlisten sind hier das Wesentliche. Der Dekor der Decke in beiden Räumen ist oft geometrisch, Figurendarstellungen kommen dort nur selten vor[125].

Am Ende des 14. Jahrhunderts tritt indessen eine Verschiebung im Dekorprogramm ein. Die säkularen Szenen treten mehr und mehr zurück zugunsten der funerären. Die lebhaften und eleganten weltlichen Bilder beginnen den oft monotonen funerären Darstellungen zu weichen, in denen ikonographische Themata aus Illuminationen religiöser Bücher wie z.B. des Totenbuches grossen Raum einnehmen.

Eine Folge dieser Verschiebung im Inhalt ist eine Veränderung von Stil und Qualität. Die Grabmalerei wird von einem Manierismus betroffen, der besonders in der Schlussphase während der 20. Dynastie hervortritt. Einige Gräber wie z.B. das des Ipuy[126] sind Schlüsselgräber, wenn es sich darum handelt, diesen

Übergang kennenzulernen. Hier kann man deutlich den Bruch mit dem Profanen studieren. Niemand hat vielleicht klarer als Norman de G. Davies den grossen Unterschied in künstlerischer Hinsicht in der Ausführung der verschiedenen Bildtypen beobachtet:

> „What inspiration could an artist find in gods and demons, temple furniture and rites, and the worshiping figures of his patron's family? Interesting episodes are nearly always the best painted, and many a dull tomb ... wakes into beauty and brightness as it touches a dramatic scene. But these get rarer and rarer."[127]

Die Malerei in den Gräbern wird während der Ramessidenzeit oft summarisch, schon zur Zeit Ramses' II. gibt es Beispiele einer flüchtigen und recht nachlässigen Malerei[128].

M. Wegner, der die Entwicklung der thebanischen Beamtengräber ausführlich studiert hat, hat diese mit verschiedenen Termini charakterisiert. Er sieht in der 18. Dynastie drei Phasen, die mit Termini wie z.B. „linear-plastisch-malerisch", „Fläche-Körper-Raum" oder „realistisch-idealistisch-naturalistisch" umschrieben werden können[129]. Diese Charakterisierungen könnten auch, meint Wegner, für das ganze Neue Reich gelten, dessen drei Dynastien durch die Termini in der Folge, in der sie aufgestellt sind, gekennzeichnet würden. Wegners Versuch ist vielleicht der am tiefsten eindringende, wenn es darum geht, die Entwicklung in einem Schema von Termini einzufangen. Seine Studien der Bedeutung der Farben sind wichtig und treffen ebenso wie die Terminologie besonders für die 18. Dynastie Wesentliches. Indessen ist die Studie nur skizzenhaft ausgearbeitet, was die 19. und 20. Dynastie angeht; deshalb ist es schwierig, die Terminologie und Charakterisierung, so wie es wünschenswert wäre, einer entsprechenden Studie des Ostrakonmaterials, die wichtig wäre, zugrunde zu legen. Wahrscheinlich wäre auch eine andere Gruppierung der Gräber als die zeitliche für die Möglichkeit interessant, vielleicht nicht unbedeutende Nuancen in dem Bild, das man bei einer allgemeinen Übersicht bekommt, wahrzunehmen. Besonders wichtig wäre, Grabgruppen topographisch abzugrenzen, und auch rein soziale Gruppierungen vorzunehmen, wäre wesentlich[130]. Diese Faktoren betreffend, gibt es interessantes Material gerade in der Siedlung von Deir el Medineh, in dem Tal, in dem die Einwohner gewohnt und selbst ihre Gräber angelegt haben. Hier fallen im ganzen topographische und soziale Faktoren zusammen und bewirken, dass wir diese Grupp als eine klar abgegrenzte Einheit betrachten könne

Es scheint, als ob sich die Bewohner von Deir e Medineh nach den Worten einer alten Weisheitslehr gerichtet hätten, die u.a. vom Anlegen von Gräbe sagt:

> „Du sollst nicht aus deinem Hause hinausgehe wenn du nicht die Stätte kennst, wo (dei Leichnam ruhen soll. Lasse deine Ruhestätt wo du wünschst, dass dein Leichnam begrabe werden soll, bekannt sein, damit man (dic begraben kann. Setze (es) dir vor als den ei zuschlagenden Weg ... Schmücke deine Stätt die im Tale ist, das Grab, das deinen Leichna bergen soll. Halte sie dir gegenwärtig unter de nen Aufgaben ... gleich den grossen Alten, di in ihrem Grabe bestattet ruhen"[131].

Die Handwerker und Künstler haben selbst ihre Gr ber angelegt; es gibt keine Gründe, dies zu bezwe feln. Dies ist auch an anderen Stellen in Thebe vorgekommen. Ein Sohn eines Aufsehers einer Grup pe von Zeichnern, ein wohlbestellter Schreiber un Künstler in Amuns Verwaltung der Zeit Ramses' II hat in seinem Grabe notiert, dass er selbst mit eige ner Hand die Dekoration ausgeführt habe[132]. Eins de frühesten datierbaren Gräber in Deir el Medine gehört dem Leiter der Arbeiten Cha und stammt au der Zeit Amenophis' II. bis III.[133]. Die meisten Grä ber von Deir el Medineh gehören jedoch in di Ramessidenzeit.

Im Prinzip sind die Deir el Medineh-Gräber durc Eigenart der Farbauswahl, des Stils und des Inhalt charakterisiert. Der Dekor ist meist auf Stuck ode eine Lehmschicht gemalt. Mit ihren vollen tiefe Farben, ihren Figuren mit oft kohlschwarzen, kräf tigen Konturen und ihrem ziemlich einseitigen Bild programm aus dem religiös betonten Motivvorrat bil den die Darstellungen eine besondere Gruppe. E handelt sich nicht um Verfall in der Malerei, di ebenso wie die Ostrakonbilder derselben Zeit sic durch hervorragende technische Geschicklichkeit aus zeichnet. Es handelt sich eher um eine bewusst Stilisierung, die ganz anderer Art ist als diejenige welche die Bilder in den Königsgräbern prägt. Di Stileigenart von Deir el Medineh dürfte ein letzte Ausläufer der besonderen Art der Amarna-Kuns sein, der neuen Impulse, die während einer kurze



poche des 14. Jahrhunderts eine Vitalisierung der gyptischen Kunst bedeuten. Das Aufnehmen der marna-Zeit von Elementen aus profaner Kunst und 'olkskunst[134], ihre radikale Abwendung von alten 'raditionen und die Lancierung eines neuen Stiles nd, nachdem man gewissermassen zu der alten ırdnung zurückgekehrt ist, nicht total verschwunen, sondern eine Vereinigung — in diesem Falle it der thebanischen Grabtradition — eingegangen. s ist auch hypothetisch angenommen worden, dass eir el Medineh während der Amarna-Zeit verlassen ar, dass die Künstler in der neuen Hauptstadt beıhäftigt waren und dass sie dann zurückkamen, als marna eine politische Unmöglichkeit wurde[135]. Auf den Fall kann diese Gruppe nicht abseits gestanen haben und ohne Kenntnis der revolutionierenden 'eränderungen, die die ägyptische Kunst im 14. Jahrundert trafen, gewesen sein. Sie ebenso wie Künstler n anderen Orten des Landes entgingen dem nicht, on dem Neuen beeinflusst zu werden. Davon zeugen ehrere Gräber des 13. Jahrhunderts[136]. Prinzipiell uss man damit rechnen, dass derartige äussere Fakren der thebanischen Grabmalerei neue Impulse ıgeführt haben.

alastmalerei

ür ein Studium der Bilderwelt, die die Bewohner on Deir el Medineh umgab und die es in den theanischen Traditionen gegeben haben muss, ist es ıch wichtig, sich eine Auffassung von der Ausıhmückung der Paläste zu bilden. Es gibt keine Bege dafür, dass die Leute von Deir el Medineh mit er Dekorierung königlicher Paläste beschäftigt wan, aber sie können kaum mit dem unbekannt geesen sein, was das übliche Bildrepertoire in dertigem Zusammenhang bildete. Die Palastmalerei t, ebenso wie jede andere ungefähr gleichzeitige lalerei in Theben oder an anderen Stätten, ein notendiger Hintergrund für die Bestimmung der Bilder, ie auf Ostraka vorliegen.

Leider ist nur wenig von der Palastmalerei erhaln. Es gibt Fragmente aus Deir Ballas, Theben und marna. Es ist leicht, den Inhalt dieser Malerei zuımmenzufassen.

Einer der zwei Paläste von Deir Ballas aus der sten Hälfte der 18. Dynastie hat den Archäologen wei winzige Fragmente von Bilddarstellungen geefert: einen Männerkopf auf einem, zwei Streitäxte uf einem anderen[137]. Bedeutend mehr gibt es im Palast Amenophis' III. in Theben, in Malkata, welche Gegend amerikanische Archäologen untersucht haben. Zwar sind diese Ausgrabungen nie anders als vorläufig publiziert worden, doch hat W. Stevenson-Smith eine Übersicht gegeben[138]. Es wird deutlich, dass der Bilderschmuck reich war. In Übereinstimmung mit den Tempeln konnten die Räume als Mikrokosmen erlebt werden — ihr Dekor macht sie jedenfalls manchmal zu Äquivalenten der Natur, in der Erde und Himmel sich treffen. Auf den Fussböden befinden sich gemalte Teiche, in denen Fische umherschwimmen und um welche Pflanzen wachsen. Darin haben Wasservögel ihre Nester. Unter der Decke finden sich die Bewohner des Himmels, Tauben, Geier oder Enten, die in grossen Scharen — symmetrisch und dekorativ angeordnet — die Flächen füllen. Auf den Wänden erscheinen Menschen und Tiere, der König auf seinem Thron, von gefesselten Feinden umgeben, eine vornehme Dame mit blumengeschmücktem Kopfe oder wilde Tiere in einer Wüstenlandschaft und frei galoppierende Stiere oder Kälber. Die einzigen mythologischen Gestalten, die vorkommen, sind die speziellen Schutzgottheiten des Hauses, vor allem der Zwergengott Bes, der hier tanzt ebenso wie in den Privathäusern von Deir el Medineh.

Aus den erhaltenen Fragmenten kann man nicht viel über den Stil herauslesen. Er scheint in dem publizierten Material kaum von dem abzuweichen, den wir aus Gräbern oder Privathäusern kennen. Einer der Ausgräber wollte einen bedeutend freieren als üblich und sogar karikierenden Stil in einer Darstellung des Königs sehen[139]. Das Bild sollte, soweit es nun nicht später entstanden ist, aus der Zeit unmittelbar vor Amarna und der radikalen Veränderung, die es in stilistischer Hinsicht mit sich bringt, stammen und kann vielleicht zufällig bedingt sein.

Im grossen und ganzen dieselbe Art von Malerei wie in Malkata hat man in Amarna angetroffen[140]. In Echnatons Palästen scheint es jedoch weniger Menschendarstellungen gegeben zu haben[141], während Naturschilderungen mit Tieren und Pflanzen im Überfluss vorhanden sind.

Der intimere Motivtypus, der in der Palastmalerei vorkommt — und die Darstellung, an welche man vor allem denkt, ist das Bild der königlichen Familie in Amarna, von dem sich ein Fragment nun in Oxford befindet[142] — dieser klingt in gewisser Weise in den Intentionen, die Sethos I. hinsichtlich des Dekors einer Kapelle, die er für seinen Vorgänger

Ramses I. in Abydos errichten liess, hatte, nach. Im Dekorprogramm sollten Darstellungen der Familie einen dominierenden Platz bekommen[143]. Hier gibt es also ein Beispiel dafür, wie ein aus der Palastmalerei bekanntes Bildprogramm im Prinzip auf einen religiös ganz anders bedingten Zusammenhang übertragen werden konnte[144] — dass das Projekt stilmässig ganz anders gestaltet gewesen sein könnte, ist selbstverständlich, und dass es schliesslich in dieser Form nicht verwirklicht wurde, ist eine ganz andere Sache. Andererseits muss berücksichtigt werden, dass die Palastmalerei keineswegs im Prinzip in Gegensatz zur religiösen Sphäre gestellt werden kann; in diesem Falle ist der Gegensatz religiös—profan nicht adäquat. Weiter kann erwähnt werden, dass die Palastmalerei eng mit dem Kunsthandwerk verbunden ist. Ähnliche Motive wie dort erscheinen z.B. auch bei der Ausschmückung von Fayencekacheln, die im Palastzusammenhang vorkommen. Eine Andeutung davon geben derartige Fragmente, die in einem Palast von Kantir aus der 19. Dynastie gefunden wurden[145].

Fundplätze der Bildostraka

Die Publikationen der französischen Grabungen in Deir el Medineh geben in der Regel nicht klar die exakten Fundorte und archäologischen Kontexte für die unzähligen Bildostraka, die angetroffen wurden, an. In vielen Fällen ist es sicher schwer durchzuführen gewesen, die Mengen von Kleinfunden zu registrieren, und oft ist es sicher als ziemlich unwesentlich angesehen worden.

Den Eindruck, den man aufgrund der registrierten Fundplätze bekommt, ist, dass Bildostraka über die ganze in Frage stehende Gegend verstreut gefunden worden sind. Sie sind in Häusern, Kultkapellen und Gräbern gefunden worden[146], aber auch ausserhalb solcher klar definierbarer Strukturen. Es ist nicht möglich, aus dem Zusammenhang Fundplatz — Bildmotiv irgend welche allgemeinen Schlussfolgerungen zu ziehen. Man könnte z.B. nur Bilder des Typs Votivgaben in Kapellen erwarten, aber dies ist nicht der Fall. In Gräbern andererseits fanden sich Ostraka, die man kaum an die Darstellungen dort anschliessen kann; in dem Falle aber ist es nicht unnatürlich, dass man dort verschiedene Bilder weggeworfen hat, die während des Ganges der Arbeit auf die Scherben gekritzelt worden waren. Der allgemeine Eindruck, den man erhält, ist, dass diese Bildostraka ziemlich unterschiedslos umhergeworfe wurden. Man hat dieses Material nicht für wert ge halten, damit sparsam oder vorsichtig umzugehe Deutlich sieht man dies bei dem sogenannten „*gran puits*", der um 1950 untersucht wurde, einem seh tiefen Schacht ausserhalb des Dorfes, der vielleich ein Versuch, einen Brunnen zu finden, darstellt[147] In ihm sind etwa 5000 Ostraka mit Bildern ode Texten gefunden worden, die jedoch grösstentei noch unpubliziert sind[148]. Hier gibt es also etwas das ein grosser Abfallplatz zu sein scheint, was zeigt wie wertlos dieses Material wirklich gewesen ist.

Ein paar Beispiele für Funde in Gräbern, Kapelle und Häusern können eine Auffassung von der He terogenität der Bilder im Verhältnis zum Fundo geben.

Was die Gräber anbetrifft, so gibt es ein Ostrako das an einem Ort gefunden worden ist, der gena angegeben ist. Es handelt sich um das Bild eine Mannes, der mit Messern in den Händen vor eine Opfertisch sitzt[149]. Durch eine Inschrift wird bezeug dass der Dargestellte mit dem Besitzer des in Frag stehenden Grabes identisch ist. Dieses Ostrakon wur de hinter einer Stele gefunden, die im Grabe auf gestellt war. Dieser Platz könnte vielleicht eine magi sche Funktion andeuten, eine Art Palladium, doc schliesst B. Bruyère nicht die Möglichkeit aus, das das Bild zufällig dorthin gelangt sei.

Ein interessanter Fund ist das Bild einer Frau au einem Bett, der zwei Frauen aufwarten[150]. Diese Dar stellung gehört zu der Wochenlaubegruppe, die ein sichere Verbindung zur Hausmalerei hat. Die Deu tung dieser Ostraka mit Wochenlaubeszenen ist obe erwähnt worden. Damit rührt man an die Frage, in wieweit Gräber Plätze sind, an die man Votivgabe bringen kann — die Deutung dieser Ostraka al Votivgaben ist eine offene Möglichkeit. Oben wurd dieses im Zusammenhang mit Ostrakonfunden be den Königsgräbern angedeutet. Es ist folgerichtig dass dieselbe Hypothese auch hinsichtlich der Privat gräber gültig sein könnte. Es dürfte kein nennen werter Unterschied zwischen Kapellen und Tempel einerseits und Gräbern andererseits bestanden habe was die religiöse Geladenheit angeht; alle diese Ort müssen eine ähnliche numinose Bedeutung gehab haben. So hat man in Gräbern Votivbilder an z.B Thoth und Meretseger[151], an Ptah[152] und Hathor[153] angetroffen. Doch gibt es auch Beispiele für Fund von Ostraka mit Tierfabelmotiven[154] oder mit Hiero glypheninschriften[155] in Gräbern.



Die Publikationen von Bruyère erwähnen oft Fun-
: von Bildostraka, geben aber nicht eine vollständige
schreibung, auch nicht immer eine Klassifizierung.
eshalb kann die Erwähnung mehrerer Ostrakon-
nde in Privathäusern[156] keine Vorstellung von ihrer
rt geben. Es kann sich um Votivbilder handeln, wie
ı Falle des Krokodilgottes Sobek[157], es kann sich
n die Skizze eines Stieres[158] handeln — mehr kann
an kaum aus Bruyères Rapporten herauslesen.

Besser ist es bestellt mit der Möglichkeit, einen
berblick über die Bilderwelt auf den Ostraka zu
:kommen, wenn sie in oder bei Kapellen gefunden
orden sind. Unter diesen befinden sich zahlreiche
otivbilder[159], aber auch reines Skizzen- und Übungs-
aterial[160]. Die Fundumstände sind z.B. strati-
aphisch nicht klar dargelegt[161], und ausserdem war
ı wahrscheinlich nicht möglich, zu unterscheiden,
as primär in den Kapellen vorhanden war und was
äter hineingelangt ist. Der Eindruck, dass man in
m alten Dorf hier hemmungslos Scherben und
ideren Abfall überall herumgestreut hat, ist ziem-
h stark. Obwohl die Votivbilder in dem Material
is den Kapellen deutlich dominieren[162], wird es
emals klar werden, wie sie ursprünglich verteilt
aren, und auch nicht, ob einige von ihnen vielleicht
ine Skizzen waren, Vorstadien von Votivbildern,
e nie zu ihrer bestimmten religiösen Anwendung
:langt sind.

ildthemata

ı ist ein äusserst umfangreicher und heterogener
lotivschatz, der auf den Ostraka, die meistens aus
n französischen Ausgrabungen stammen, erhalten
, die J. Vandier d'Abbadie veröffentlicht hat[163]. Ein
eil ihrer Bilder ist zwar unsicherer Herkunft, jedoch
eir el Medineh zugeschrieben.

Es ist leicht zu sehen, wie begrenzt der Motivkreis
t und wie er, abgesehen von nur wenigen aber
arkanten Ausnahmen, die radikal abweichen, zum
epertoire der Grabmalerei gehört. Die Bilderwelt
er Gräber scheint vorzuherrschen und damit auch
e ikonographischen Schemata, die für zahlreiche
egenstände funerären Typs aus verschiedenen Ma-
rialien wie z.B. Uschebtikästen, Stelen, Särge usw.
iltig sind. Es ist vielleicht nicht richtig, gerade
e Gräber als normgebend hervorzuheben. Die Bil-
er gehören einer religiösen Welt und einem mythi-
hen Denken an, die ihren Niederschlag in Darstel-
ıngen auf allen denkbaren, hierfür geeigneten Flächen und Gegenständen, die die Leute im Dorfe umgaben, fanden. Von den Gräbern ausgehend aber als den grössten und besterhaltenen Exponenten dieser Motive, können wir am besten Umfang und Art dieses Bildschaffens studieren. Es handelt sich dabei nicht nur um die typischen Deir el Medineh-Gräber der 19. und 20. Dynastie, sondern auch um eine Bilderwelt, die vor allem in den Beamtengräbern der 18. Dynastie zu Hause ist. Es ist bemerkt worden, dass eine Anzahl der Motive auf Ostraka — besonders solche mit Szenen aus dem Alltagsleben — gar nicht mit den Gräbern der Ramessidenzeit korrespondieren[164]. Hier könnten die Motive der 18. Dynastie traditionell überliefert und Bestandteil einer für die Künstler kanonischen Ikonographie sein. Doch gibt es in einigen Fällen auch die Möglichkeit, dass die Bilder einer direkten Inspiration entstammen, vielleicht durch Besuche in älteren Gräbern angeregt[165], Besuche, die in Kopien, Erinnerungsnotizen und Reflexen der Wanderungen in der Gräberstadt resultierten[166].

Kurz können wir hier J. Vandier d'Abbadies Zusammenfassung der Eigenart des Materials referieren[167]. Einige Bilder korrespondieren mit solchen auf Monumenten wie Tempeln, Gräbern oder Wohnhäusern. Es existiert auch eine Beziehung zum Bilddekor der Kleinkunst. Die satirischen oder fabelhaften Darstellungen von Tieren schliessen sich an ähnliche auf Papyri an. Manche Bilder sind Übungen, reine Skizzen, die teilweise Aufzeichnungen zur Erinnerung sein können. Es gibt verschiedene Lehrlingsstücke. Motivwiederholungen, z.B. Zeichnungen des Meisters und Nachahmungen der Schüler, deuten auf eine interne Lehrtätigkeit. So gibt es auch lange Serien bestimmter Motive. Die Votivbilder sind oft sicher zu klassifizieren, u.a. aufgrund der Fundplätze. Sie bilden eine besondere Gruppe, klar abgegrenzt gegen das, was Zeitvertreib und Zerstreuung ist, was zustandekam, ohne auf einen besonderen Zweck ausgerichtet zu sein. J. Vandier d'Abbadie betont die Bedeutung der Amarna-Zeit hinsichtlich der Befreiung von den alten Traditionen, sie spricht auch von der Freiheit im Verhältnis zum Material — Papyrus kann wegen der Kosten und Empfindlichkeit abschreckend sein und damit freies Skizzieren hemmen.

Diese Gesichtspunkte zeigen etwas von der Vielfältigkeit dieses Materials, von den Deutungsschwierigkeiten und der Ambivalenz. Eine Analyse der von J. Vandier d'Abbadie publizierten Ostraka kann am

besten in erster Linie von der Bilderwelt aus vorgenommen werden, die in den thebanischen Gräbern repräsentiert ist, sowohl königlichen als auch privaten. Hier erscheint eine Bilderwelt teils profanen Inhalts, teils religiösen, mythologischen, welch letzter zum grossen Teil mit dem Dekor, der auf funerären Gegenständen verschiedener Typen vorkommt, identisch ist. Hier können wir einen ganzen Komplex von Darstellungen isolieren, der recht eindeutig ist und keine grösseren Interpretationsschwierigkeiten bereitet.

Eine interessante Einteilung des französischen Materials könnte vorgenommen werden mit dem Ziel zu sehen, was sich ausserhalb dieser dominierenden Gruppe befindet. Die Votivbilder entsprechen in der Hauptsache ikonographisch den mythologisch geprägten Grabbildern; besonders ist dies der Fall bei der blossen Wiedergabe der Gestalt der angerufenen Gottheit oder Gottheiten. Dies gilt natürlich auch für die mythologischen Darstellungen der Kultkapellen oder Tempel, die, wenn sie auf den Ostraka repräsentiert sind, kaum von dem allgemeinen mythologischen Bildmaterial getrennt werden können, soweit nicht ganze Bildkompositionen oder besondere Details vorliegen, die bestimmte Attributionen erlauben.

J. Vandier d'Abbadie hat das Material nach den Motiven der Bilder gruppiert. Es kann vorteilhaft sein, diese Einteilung beizubehalten, Gruppe nach Gruppe durchzugehen und danach zu sehen, was als fremd ausgeschieden werden kann aus dem anscheinend dominierenden Bilderschatz, der zu der oben definierten Gruppe von Monumenten gehört, die in erster Linie durch die Gräber repräsentiert wird.

A. In mehreren Varianten liegt ein Bild von einem oder einigen Affen vor, die auf eine Palme, oft Dumpalme, klettern, um ihre Früchte zu sammeln[168]. Manchmal erscheinen Menschen als Wächter dieser Affen, die in einigen Fällen das Tier an einer Leine halten.

In anderen Bildzusammenhängen gibt es keine exakten Entsprechungen zum Motiv der dressierten Affen. Die nächsten finden sich unter den Tempelbildern — in ein paar peripheren Szenen ohne religiöse Implikation — und in der Kleinkunst[169]. Es gibt keine feste Bildtradition dieser Art in einer anderen Kunstgattung, die sich mit dem Umfang, den dieses Motiv auf den Ostraka hat, messen könnte. Es erscheint in mehreren Varianten, und es existiert eine grosse Freiheit in seiner Gestaltung. Die lang Serie dieser Bilder, die grosse Anzahl deuten indesse darauf, dass es mehr oder weniger kanonisch überli fert worden ist, dass es eine feste Verankerung i Bildschaffen in Deir el Medineh hatte. In der Reg sind diese Bilder nicht nur gezeichnet, sondern o auch bemalt, was die besondere Sorgfalt zeigt, d man auf sie verwandt hat. Diese Darstellungen lieg definitiv ausserhalb der geläufigen mythologische Sphäre, eine religiöse Implikation ist nicht wah scheinlich[170], stattdessen handelt es sich um ein Moti aus der Alltagswelt, die die Leute im Dorfe umgab.

B. Dasselbe gilt auch von den Bildern von Aff zusammen mit einem Wächter; meist hält ein Nubi oder ein Neger das Tier an einer Leine[171]. In d Regel sind dies auch bemalte, polychrome Darstellu gen. Das Thema kann ein wenig variiert werde Meist schwingt der Wächter seinen Stock über d Affen, der am häufigsten auf allen Vieren geh Manchmal kann er sich zu Tanz und Sprung aufric ten.

Es ist J. Vandier d'Abbadies Ansicht, dass die Szenen nicht für einen bestimmten Dekorzweck a gesehen sind, sie sind nicht für Gräber bestimm könnten aber möglicherweise in der Hausmalerei vo gestellt werden[172]. Zwar kommen Affen als Tribu geführt von Wächtern, in Privatgräbern vor, doc sind diese Szenen andersartig und von formellere Charakter[173]. Eine Verbindung zur Kleinkunst kan aufgezeigt werden, z.B. gibt es ein ähnliches Moti auf einer Schale mit gezeichneter Darstellung[174].

Die lange Serie gleichartiger Bilder deutet a jeden Fall darauf, dass dies Thema ebenso wie d vorhergehende kanonischer Art ist. Das Motiv i nicht auf Theben beschränkt, sondern kommt auc auf einer Stele, einem Fragment aus Amarna, vor[17 Dies gehörte vielleicht zu einem nichtreligiösen Mo nument, möglicherweise einer Art von Künstlerleh stück.

C. Das Motiv Hirten mit Rindern ist oft in Gräber belegt[176] und ist im Ostrakonmaterial mit wenige Varianten vertreten[177]. Das Vorführen von Stiere ist auch in unzähligen Tempeldarstellungen wiede gegeben, in denen die Tiere wie auch in den Grä bern Opfertiere sind[178].

Die Bilder auf den Ostraka aber sind keine direk ten Entsprechungen dieser grossformatigen Szenen Sie sind Reflexe davon, freistehend gegenüber de

:mpel- und Grabbildern — vielleicht ungefähr e die Affen der vorhergehenden Gruppe. Auch er existieren lange Serien, die auf eine bewusste iederholung hinweisen. Es gibt gute Möglichkeiten, pothetisch dieses Motiv an eine profan geprägte alerei grossen Formats anzuschliessen. Mehrere ierdarstellungen sind in der fragmentarisch bekannn Palastmalerei belegt, zwar nur einzelne Tiere ıne Wächter[179]. Auch in diesem Fall gibt es ausserım die Möglichkeit, sich Parallelen in der Kleinınst vorzustellen[180].

. Die Bilder von Rindern, oft nur einzelnen Tien[181], gehören eng mit der vorigen Gruppe zusamen; zu dieser bildet hier die Grabmalerei die näch: Parallele. Natürlich können die Bilder manchmal elleicht eine religiöse Implikation gehabt haben[182]. ie Palastmalerei weist in diesem Falle nahestehende ıtsprechungen auf, weshalb sie natürlich einen ichtigen Anknüpfungspunkt liefert, ebenso wie z.B. ezielle Gebiete innerhalb der Kleinkunst wie die ayencemalerei[183].

. Auch was Pferde und pferdebespannte Wagen ıgeht, kann man feststellen, dass es Serien von Bilırn desselben Typs gibt, z.B. den mit Pferden beıannten Wagen mit einem stehenden Wagenlenker. aneben kommen auch Bilder einzelner Pferde und ›n Pferden mit Reitern vor[184].

Ein interessanter Umstand, die Equipagen ange:nd, ist, dass es in der Grabmalerei meist der vor:hme Mann ist, der auf seinem Wagen abgebildet t, z.B. bei der Wüstenjagd[185] — gewissermassen ist iese Darstellung eine Kopie eines spezifisch könig:hen Motivs. In den Privatgräbern ist diese Szene ıch ein Ausdruck für den besonderen Status, den er Besitz von Pferd und Wagen verleiht. Es fällt ıf, dass im Ostrakonmaterial ein einfacher Mann ıf dem Wagen steht, ein Kutscher, oft nur mit nem Schurz bekleidet und manchmal mit kahlem .opf, während der Herr in der Grabmalerei mit feiem Gewand und Perücke auftritt[186].

Das Wagenmotiv gehört hauptsächlich zu den iräbern der 18. Dynastie, erscheint aber auch auf lonumenten wie Stelen[187]. Wir können eine Ver:hiebung feststellen, wenn auf den Ostraka ramesdischer Zeit im Prinzip dasselbe Motiv vorkommt, ber mit einer anderen Person in der Hauptrolle. Dies nd Bilder, die wahrscheinlich keine Funktion mehr n Dekorprogramm in grösserer Skala wie in Gräbern gehabt haben. E. Brunner-Trauts Vorschlag, sie als Bestandteil der Hausmalerei zu betrachten[188], verbleibt hypothetisch, solange es keine Belege dafür gibt. Natürlich könnten diese Ostrakonbilder — oft nur Fragmente — in direktem Anschluss an Grabszenen der 18. Dynastie entstanden sein. Z.B. deutet ein Fragment mit typischem Wüstenjagdmilieu (VA 2162, vgl. 2167) darauf, dass mehr als das blosse Hauptmotiv Pferd-Wagen-Kutscher beibehalten ist. Die Wiederholungen des Hauptmotivs aber weisen auf eine feste ikonographische Tradition hin. Dagegen sind pferdebespannte Wagen, von einfach gekleideten Dienern gelenkt, in den Amarna-Gräbern nicht ungewöhnlich und damit wohl auch in Echnatons Tempelreliefs vorstellbar[189]. Weiterhin gibt es, wie unten ausgeführt werden soll, eine rein literarische Deutung des Motivs[190]. Das Motiv mit dem einfachen Mann als Lenker des Wagens ist in einen thebanischen Grab der 18. Dynastie belegt[191]. Die Szene ist jedoch nicht geläufig, und die einzelnen Bilder von Wagen mit Lenkern, die sonst in den Gräbern der 18. Dynastie erscheinen, geben nicht genau dieses auf Ostraka belegte einfache Motiv wieder[192]. Das identische Motiv mit dem feinen Grabherrn als Lenker seines Wagens verbleibt auch eine Seltenheit.

Eins der Bilder mit pferdebespanntem Wagen zeigt zwei Krieger (VA 2784), von denen der eine einen gespannten Bogen hält. Dies ist ein Beispiel, dessen Parallelen man in den grossen Tempelreliefs ramessidischer Zeit mit Schlachtschilderungen suchen möchte. Dies kann also ein Bild sein, dass ausserhalb des Kreises der Grabmalerei steht. In Daressys Material gab es ja Darstellungen des Königs auf seinem Streitwagen mit deutlichen Parallelen im Tempeldekor. Es ist klar, dass auch die Wiedergabe der Umgebung des Königs in solchen Szenen etwas klischeeartigen Charakters war und bildmässig auf eine Weise überliefert werden konnte, wie es dieses Ostrakon zeigt. Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass das Motiv des Königs auf dem Streitwagen, umgeben von Kämpfern auf Wagen im Kunsthandwerk vorkommt[193]; das Motiv des Königs selbst auf dem Wagen erscheint in Deir el Medineh sogar in Miniaturdarstellungen wie auf Siegeln[194].

Mit Hilfe der Kriterien, die H. A. Liebowitz vorgelegt hat[195], die sich jedoch auf einen kleinen Sektor von Pferdedarstellungen beschränken, wird es auch klar, dass die meisten Bilder mit pferdebespannten Equipagen zum Typ der 18. Dynastie gehören (z.B. VA 2158, 2164, 2171, 2783). Indessen ist Liebowitz'

schematische Einteilung nicht generell richtig; er gibt selbst mehrere Ausnahmen an, und weitere für z.B. die 18. Dynastie können hinzugefügt werden[196].

Die einzelnen Pferde, die auf den Ostraka vorkommen, können natürlich an die Grabmalerei der 18. Dynastie angeschlossen werden, in der ausgezeichnete Beispiele für avancierte Darstellungen dieser Tiere vorkommen. In meisterhaft einfachen und kühnen Linien, aber im Rahmen des üblichen Stils werden Pferde oft geschildert[197]. Ein paar Exempel unter den Ostrakonbildern zeigen indessen, wie dieses Medium gewissermassen eine Bedeutung für sich bekommen hat, wie man auf diesem Material Meisterwerke hervorgebracht hat[198]. Man hat nicht nur skizziert und etwas aus dem Fond traditioneller Motive wiedergegeben, sondern hat auch den Wunsch gehabt, originelle Bilder von ästhetischem Eigenwert zu schaffen und zu vollenden. Doch ist es wichtig, auf das Vorkommen von Pferdebildern in ganz anderem Zusammenhang hinzuweisen. Im Dekor von Keramikgefässen aus Deir el Medineh erscheinen nämlich solche[199]. Hier handelt es sich also um einen ganz andersartigen Anwendungsbereich für dieses Motiv, der, wie im Falle anderer Kunsthandwerksprodukte mit Pferdebildern[200], natürlich Verbindungen zum Ostrakonmaterial hat.

In einigen Fällen kommen Pferde mit Reitern vor. Es ist nicht immer möglich gewesen, die Identität des Reiters zu bestimmen. Die vorhandenen Darstellungen, auch in anderen Ostrakonsammlungen als der hier aktuellen, hat Jean Leclant gesammelt und als Bilder der Göttin Astarte gedeutet[201]. Sie gehören nach ihm zu einer kleinen begrenzten Gruppe, ihre exakte Definition bleibt aber hypothetisch. Ihrer Identifikation ist nicht direkt widersprochen worden[202]. Es besteht jedoch die Möglichkeit, soweit das Geschlecht des Reiters bestimmt werden konnte, das Motiv als eine Darstellung des vorderasiatischen Gottes Reschef zu identifizieren[203]. W. Helck hat Einwendungen dagegen gemacht und meint, dass es sich um Wiedergaben der babylonischen Ischtar handele[204]. Es ist auch nicht möglich zu sagen, ob diese Bilder Votivgaben darstellen oder ob sie als Skizzen oder Vorlagen für grössere Darstellungen dienten. E. Brunner-Traut[205] — ebenso wie J. Leclant — meint, dass sie keine Votive seien. Sie könnten in grösserer Skala in der Bilderwelt der Paläste denkbar sein, da die Astarte-Verehrung in der Hauptsache einen exklusiven Charakter hatte und mit dem ägyptischen König verbunden war. Auf jeden Fall existiert die Möglichkeit, einige dieser Bilder, auf denen ei Reiter oder eine Reiterin — das Geschlecht ist wi gesagt schwerbestimmbar — spezielle Attribute träg als profane zu deuten[206]. Das identische Motiv i einer langen Reihe von Bildern bewirkt jedoch, da man es sich im Rahmen eines bestimmten Genr denken muss. Mit Sicherheit kann gesagt werde dass es definitiv ausserhalb des Bildprogrammes d Gräber und der funerären Sphäre liegt.

F. Die Bilder von Kleinvieh wie Ziegen und Schaf und in gewissem Masse von Gazellen der Wüste un Antilopen liegen im Ostrakonmaterial selten in fest Kompositionen vor[207]. Hauptsächlich sind einzel Tiere dargestellt. Eine der wenigen komponiert Szenen zeigt, wie Ziegen Blätter einer Akazie fresse während ein Mann mit einem Stocke dabeisteht[2] Analoge Motive gibt es in der Grabmalerei, ab auch in der Kleinkunst[209]. Ebenfalls ist es möglic Bilder einzelner Tiere an die Grabmalerei anz schliessen. In einem der Deir el Medineh-Gräbe dem des Ipuy aus der 19. Dynastie, erscheint z.I eine Szene, in der Ziegen frei innerhalb eines Bil registers angeordnet sind[210]; sie sind isoliert, ab trotzdem zu einer Ganzheit zugehörig. Gerade unt diesen gibt es mehrere, die nahe Parallelen zu de Ziegen auf den Ostraka sind. Eine Anzahl andere Ostrakonbilder kann eher an die Wüstenjagdszene angeschlossen werden, die J. Vandier d'Abbadie a eine Sonderabteilung anführt. Ausserdem ist auc wieder die Kleinkunst, nämlich der Gefässdekor, ei möglicher Sektor für eine Verbindung[211].

G. Katzen kommen allein vor — einmal mit ein Maus im Maul — oder zusammen mit Vögeln[212]. I erstgenannten Falle ist es natürlich, an die in de Gräbern beliebten Bilder der Hauskatze zu denke die unter dem Stuhl des Grabherrn sitzt, manchm mit dem Kopfe *en face* wie auf mehreren Ostraka[2] Wenn die Katze zusammen mit Vögeln wiedergeg ben ist, ist es vielleicht möglich, die Szene auf di Tiergeschichte[214] zurückzuführen; auf einem der Be spiele erinnert die Ikonographie auch an religiö Darstellungen mit Katzen, z.B. in Papyrusillumin tionen, aber auch in Gräbern[215]. Katzen komme auch auf Stelen[216] und Keramik vor[217].

H. Wüstenjagden erscheinen in den thebanischen Pr vatgräbern hauptsächlich nur während einer begren ten Epoche der 18. Dynastie[218]. Auf den Ostrakon

ldern spiegelt sich diese Motivgruppe nicht in grös- ren Kompositionen wieder, sondern in Details, die ıs diesem Zusammenhang geholt sein dürften[219]. Es ındelt sich in allen Fällen um Wüstentiere wie Ga- llen, Antilopen, Löwen, Hyänen etc., manchmal it subtilen psychologischen Charakterisierungen. ınde fallen eine Hyäne oder Gazelle an — oft ederholt sich speziell das Jagdmotiv. Dieses braucht lessen nicht nur an die Wüstenjagdszenen der äber angeschlossen zu werden; es ist auch im ınsthandwerk belegt[220]. Die Ostrakonbilder können einigen Fällen Skizzen für die Erzeugnisse des ınsthandwerks sein[221], was ein Ostrakon illustriert, ıs einen typischen Jagdszenendekor trägt, der für ıe Truhe bestimmt war, was aus den rein ornamen- en Elementen hervorgeht[222]. Einige Bilder des trakonmaterials können also derartige Wiederga- ı bestimmter traditioneller Motive aus Grabmale- und Kunsthandwerk sein, Motive, die ihren Ur- ung in der 18. Dynastie haben. Teilweise könnten istenjagdbilder aber eine besondere Gattung inner- b des Tempeldekors ausmachen, was z.B. die Jagd- nen in Medinet Habu zeigen. Andere Bilder, in ıen Tiere kunterbunt durcheinander gezeichnet d, sind zweifellos spontan entstandene, manchmal itzeleien ähnelnde Darstellungen.

Ebenso wie die Tiere der vorhergehenden Grup- ı haben die Bilder von Schakalen[223] mit einer snahme, bei der es sich um einen Schakal mytho- ischer Art (VA 2816) handeln könnte, keine reli- se Implikation. Es sind Wiedergaben einzelner re oder von zweien in einer Gruppe, die man sich nchmal in den Wüstenjagdszenen der Gräber den- könnte. Es ist jedoch schwierig, eine deutliche ıonische Tradition in diesen Bildern auf den Ostra- zu sehen; sie können sehr wohl ohne Gedanken einen speziellen Zusammenhang entstanden sein.

Jnter der Rubrik „Animaux divers" hat J. Vandier bbadie eine Anzahl Bilder unterschiedlichen Cha- ters zusammengestellt[224]. Ein paar einzelne Mo- sind von besonderem Interesse, andere sind Wie- gaben einzelner Tiere, deren nähere Einordnung inen speziellen ikonographischen Zusammenhang wierig sein kann.

)as gut ausgeführte und kolorierte Bild eines Lö- ı, der mit seinem Rachen den Kopf eines Negers kt (VA 2226), ist eine interessante allegorische stellung, die Pharaos Macht über fremde barbarische Völker symbolisiert. Dieses Bild hat keine direkte Entsprechung in der Grabmalerei, sondern gehört seiner Art nach zur Welt der Tempelbilder. Man kann es mit einem Ostrakon aus Daressys Sammlung vergleichen, auf dem der Löwe Pharaos, der neben seinen Pferden einherspringt, einen Ausländer anfällt (D 25 124). Für dieses Motiv gibt es indessen noch weitere Belege. Eine fast exakte Entsprechung in Rundskulptur ist in ein paar Beispielen aus ramessidischer Zeit angetroffen worden[225]. Der Unterschied ist, dass es in diesen Fällen Asiaten statt eines Negers sind, die der Löwe zu Boden wirft. Das Motiv auf dem Ostrakon muss zu der Kategorie gerechnet werden, die zu Tempelbildern Beziehung hat und die in Daressys Material repräsentiert ist. Dieses Motiv, das vielleicht auch eine mythologische Implikation hat[226], ist nicht auf Ägypten beschränkt. Ein Meisterwerk vorderasiatischer Kunst ist eine Elfenbeinplakette aus Nimrud, auf der dieselbe Art von Szene obwohl in kleinem Format monumentales Gepräge bekomen hat[227].

Andere Löwen können einen mythologischen Hintergrund haben (VA 2818) und sich z.B. an Totenbuchillustrationen[228] und damit auch an Grabbilder anschliessen[229]. Sonst können sie noch einzeln in Skizzen ohne besondere bestimmbare Verbindung auftreten.

Ein Ostrakon trägt Darstellungen eines Schakals, eines Krokodils und eines Fisches (VA 2228). Das Bild kann wahrscheinlich als der Tiergeschichtegruppe zugehörig klassifiziert werden[230], einer Gruppe, die J. Vandier d'Abbadie ansonsten separat gesammelt hat.

Dann gibt es zahlreiche Beispiele für eine reiche Tierwelt auf Bildern, die manchmal nicht auf einen bestimmten Zusammenhang zurückgeführt zu werden brauchen. Es ist wichtig, sich bei vielen von diesen daran zu erinnern, dass auch die Kalligraphie eine hervorragende Rolle gespielt hat, die Bilder stilistisch zu prägen. Gerade bei Tierbildern beeinflussen die hieroglyphischen Normen oft die Darstellung. Dies kann man deutlich an z.B. Krokodilbildern (z.B. VA 2237) sehen. Die vorkommenden Tiere brauchen nicht immer einen mythologischen Hintergrund zu haben — und haben ihn auch nicht immer. Sie brauchen deshalb auch nicht von einer traditionellen Ikonographie belastet zu sein. Ausser Krokodilen kommen auch Hyänen vor, Bilder, die aber auch möglicherweise als Bären[231] gedeutet werden könnten, eine Fledermaus, eine Giraffe, weiter

Chamäleon[232], Eidechse, Skorpion, Grashüpfer, Schildkröte und Hase. Gewiss können mehrere dieser Tiere als zur Grabmalerei gehörig betrachtet werden, in der sie manchmal erscheinen wie z.B. der Grashüpfer[233], die Giraffe[234] oder, obwohl selten, die Fledermaus[235]. Doch ist es nicht notwendig, auf diese Weise einen Motivschatz zu begrenzen, der auch in anderem Zusammenhang gültig sein konnte. Das Vorkommen eines Phantasietieres wie z.B. des Greifen ist leicht mit dem Repertoire des Kunsthandwerks in Einklang zu bringen[236].

K. Darauf, dass Ostrakonbilder Darstellungen innerhalb der Kleinkunst zugrunde liegen können, ist oben mehrmals hingewiesen worden. Es kann deshalb wichtig sein, im Zusammenhang mit J. Vandier d'Abbadies Gruppe von Fischbildern[237] auf ein Ostrakon im British Museum hinzuweisen, auf dem um einen Kreis arrangierte Fische wiedergegeben sind[238]. Dieses Motiv kann direkt mit den auf Fayenceschalen des Neuen Reiches oft vorkommenden Fischdarstellungen kombiniert werden[239]. Auf ähnliche Weise können vielleicht weitere Ostrakonbilder im Prinzip zum Kunsthandwerk in Beziehung gesetzt werden, obwohl sie sich nun meist nicht näher definieren lassen, wenn die Fische z.B. in einzelnen Exemplaren ohne Zusammenhang auftreten. Übrigens sind Fische natürlich auch in der Grabmalerei oft in ausgesuchten Bildern dargestellt, in Genreszenen, die in den Papyrussümpfen spielen, wo sie unter anderen Tieren vorkommen, oder auch als Opfergaben[240]. Eine mythologische Implikation braucht nicht vorhanden zu sein.

L. Die Bilder von Vögeln[241] bieten keine Deutungsschwierigkeiten. Vielleicht ist hier der Einfluss vonseiten der hieroglyphischen Normen am stärksten. In den Hieroglyphen ist gleichsam die Ikonographie der verschiedenen Vogelarten vorgebildet. Einige der Beispiele hier können sehr wohl Hieroglyphen sein. Z.B. ist der *w*-Vogel mit darübergezeichnetem Quadratnetz (VA 2834) gewissermassen fertig proportioniert, um auf eine grössere Fläche übertragen zu werden. Vögel kommen so allgemein[242] in allen erdenklichen Zusammenhängen und auch in der Welt der Mythologie vor, dass diese Ostrakonbilder kaum näher bestimmt werden können.

M. Eine umfangreiche Bildergruppe bilden die Ostraka mit Darstellungen der Tiergeschichte[243]. Es handelt sich um Szenen, in denen Tiere in menschlichen Rollen auftreten, in denen sie Akteure in oft drama tischen Handlungen, die zur Menschenwelt gehöre sind. Diese verschiedenen Themata sind, wie obe erwähnt, von E. Brunner-Traut gründlich in mehrere Publikationen ausgewertet worden. Es ist ihr Ve dienst, dass diese Themata bekannt geworden sin Parallelen zu diesen Ostrakonbildern gibt es vor alle auf Papyrus, drei fragmentarische illuminierte Man skripte befinden sich in London[244], Turin[245] u Kairo[246]. Doch gibt es auch Parallelen auf gewisse kleinen Gegenständen wie rundplastischen Figure und in gewissem Masse auf ein paar Tempelreliefs[2 Mehrere Motive sind durch die Jahrtausende überli fert worden. Die Papyri stammen aus der ramessid schen Epoche, sind also gleichzeitig mit den Ostrak Doch sind einzelne Motive bis in römische und ko tische Zeit erhalten und kommen ausserdem in ve schiedenen vorderasiatischen Literaturen vor.

E. Brunner-Trauts Schlussfolgerung ist, dass d verschiedenen Bilder auf Erzählungen zurückgehe die ursprünglich einen religiösen mythologischen Hi tergrund gehabt haben können[248], dass sie Illustr tionen zu Tiergeschichten sind, die gerade in diese Material am frühesten nachgewiesen werden könne In mehreren Fällen kann gezeigt werden, wie in b deutend späteren Epochen gewisse Motive literaris belegt sind[249] und wie sie im vorderasiatischen Ku turkreis bis auf unsere Tage überliefert sein können[

Eventuell können die Bilder an eine profan b dingte Malerei grösseren Formats angeschlossen we den, die jedoch für die pharaonische Zeit nicht b legt werden kann. Ein spätantiker Schriftsteller e wähnt, dass das oft auf den Ostraka wiederkehren Thema vom Krieg der Katzen gegen die Mäuse a Wanddekor in allgemein zugänglichen Lokalen vo komme[251]. E. Brunner-Traut tritt für die nicht u denkbare Hypothese ein, dass diese Bilder auf Hau wänden hätten erscheinen können[252]. Das Fragme einer Szene von einer Wand aus koptischer Zeit m einem Bild aus dem Kampfzyklus der Katzen u der Mäuse könnte diese Annahme unterstützen[253].

Indessen ist es nicht wahrscheinlich, dass die Da stellungen auf Ostraka nur Skizzenmaterial für ei Wandmalerei seien. Es ist nicht undenkbar, dass s selbst als Illustrationen dienten, soweit sie komple koloriert und elegant waren — einige sind ja n grobe Skizzen. Sie könnten z.B. in einem Kreis v Zuhörern herumgereicht worden sein, wenn der G schichtenerzähler mitten unter ihnen sass und d wunderbaren Abenteuer vortrug. Ebenso können d

ıpyrusmanuskripte Unterhaltungszwecken gedient ıben und eine Art von „*comic strips*" gewesen sein. ass diese nicht für den illiteraten Teil der Bevölkeıng hergestellt wurden, zeigt die — grösstenteils ıpublizierte — erotische Partie des Turiner Papyıs, in der zwar die Bilder dominieren, aber hieraıche Texte sie begleiten[254]. Natürlich kann man sich ie Ostrakonbilder als Skizzen für Papyrusillustraonen denken, wie J. Vandier d'Abbadie gemeint hat, ele aber können nach ihr auch ohne die Absicht ıer anderweitigen Verwendung gemacht worden in[255]. Diese Gruppe exakt einzuteilen und zu deıieren, lässt sich kaum durchführen.

Ein sehr wichtiger Umstand, der schnell beim Beachten dieses Bilderschatzes klar wird — der aber icht zufriedenstellend beachtet worden ist — ist, ass die Bilder oft einander sehr nahestehen, wenn e nicht sogar, wie in vielen Fällen, identisch sind[256]. ies ist ein bedeutsamer Beleg dafür, dass diese Darellungen nicht spontane Einfälle, sondern dass sie anonisch überliefert und zielbewusst geübt worden ind. Es ist selbstverständlich ein ikonographisch berenztes Repertoire, das vorkommt. Das Vorhandenein von ganzen Serien ikonographisch verwandter ilder ist wichtig für die Beurteilung dieses Mateials.

Dieses Repertoire ist ikonographisch gesehen stark on zwei Gruppen von Darstellungen beeinflusst. Es ind teils die profan betonten Bilder der Grabmalerei nd teils die grossen Reliefzyklen der Tempel, in enen Feldschlachten und andere Kampfhandlungen orkommen, die vielen Tierbildern zugrunde liegen. ür den ersten Fall können Beispiele genannt werden wie der Kater oder die Katze oder der Fuchs ls Gänsehirte, wobei die Ikonographie der Gräber eutlich die Bilder geprägt hat[257]. Für den anderen all gibt es zahlreiche Beispiele aus dem Bildzyklus om Katzen- und Mäusekrieg, in denen sich gerade ie Schlachtschilderungen der 19. und 20. Dynastie lar wiederspiegeln, was ausserdem ein wichtiges Krierium für die Datierung dieser Bilder liefert, da ieses Genre, obwohl sein Ursprung in der 18. Dynatie liegt, erst während dieser Epochen eine bedeuende Entwicklung erfahren hat. Dann kann es beechtigt sein zu fragen, inwieweit andere Bildgruppen ie Ikonographie der Tierdarstellungen beeinflusst aben können. Es liegt nahe, an die Hausmalerei zu enken, und in einem Fall, eine Wochenlaubeszene etreffend, kann eine Verbindung wahrscheinlich genacht werden[258].

So kann man generell annehmen, dass diese Tierbilder ikonographisch stark von geläufigen thebanischen Bildthemata abhängen, dass sie hauptsächlich ein abgeleitetes Phänomen in der Folge von Themata für ganz andere Zusammenhänge sind. Eine Frage, die hier nicht beantwortet werden soll, ist dann natürlich, inwieweit diese Bilder blosse Illustrationen zu literarischen Themata sind, inwieweit die Tiergeschichten selbst vielleicht aus der Bilderwelt der thebanischen Kunst entstanden sind. Die Motive, die auf den Ostraka belegt sind, kehren häufig in den drei Papyrusmanuskripten wieder. Es wäre interessant zu wissen, inwieweit diese Motive auf Theben begrenzt sind oder auch an anderen Orten in Ägypten vorkommen. Die drei Papyri sind alle unsicherer Herkunft. Eine fragliche Angabe liegt z.B. für den in Kairo vor, er könnte aus Tuna el Gebel kommen[259]. Damit könnte vielleicht die Verbreitung der Motive belegt werden, obwohl ja der Fundplatz in diesem Falle keineswegs mit dem Herstellungsort identisch zu sein braucht.

Schliesslich muss indessen unterstrichen werden, dass man nicht generell alle Bilder dieses Typs als Illustrationen literarischer Themata anzusehen braucht. Es kann sehr wohl so sein, dass einige Motive ausserhalb dieser Gruppe stehen. Vielleicht bilden manche eine sekundäre Gruppe, welche von den literarischen unabhängige Gelegenheitsbilder umfasst, die jedoch ikonographisch von den Tiergeschichteillustrationen beeinflusst ist. Hier eröffnet sich auch die Frage, inwieweit einige Bilder als Satiren aufgefasst werden sollten. H. Kischkewitz hat z.B. eine solche Einteilung vornehmen wollen[260], und sie scheint berechtigt zu sein. Es ist eine selbstverständliche Notwendigkeit, diese Möglichkeit offen zu halten, obwohl es schwer für uns ist, den psychologischen Hintergrund der Bilder zu fassen.

N. Schon oben ist im Zusammenhang mit dem deutschen Material die Gruppe behandelt worden, welche die Frau und ihren Säugling zum Thema hat. Dies ist eine Gruppe, die durch zahlreiche Ostraka vertreten ist[261] und die dem Künstler nahe gelegen haben dürfte. Auch in dem französischen Material kommen im grossen und ganzen gesehen, obwohl es viele Varianten gibt, nur einige wenige Themata vor. Die langen Serien deuten die festen Traditionen an. Eine offene Frage bleibt, ob die Bilder Übungen und Skizzen für grössere Darstellungen innerhalb der Hausmalerei sind, an die sie ja offenbar anknüpfen, oder

ob sie Votivbilder sind oder möglicherweise beides. Auch die Fundumstände haben hier keine eindeutige Antwort darauf geben können.

O. Das Thema der tanzenden oder musizierenden Personen kommt oft in den Privatgräbern der 18. Dynastie vor. Im Ostrakonmaterial ist es mit einer Anzahl von Beispielen vertreten[262], die meist mit den Darstellungen in den Gräbern verbunden werden können[263]. Vielfach sind es Frauen, aber manchmal auch Männer, die Instrumente wie Laute, Harfe oder Flöte spielen und Tänze aufführen. Diese Motive sind jedoch nicht auf die Grabmalerei beschränkt. Sie kommen auch auf den Erzeugnissen des Kunsthandwerks[264] vor, aber auch in der privaten Hausmalerei. In einem der Wohnhäuser in Deir el Medineh ist ja das Fragment einer Wandmalerei gefunden worden, das eine Flötenspielerin darstellt[265].

Diese Ostraka können mit ziemlicher Sicherheit an diese grössere Malerei in Gräbern und Privathäusern angeschlossen werden. Ein interessantes Beispiel für den Skizzencharakter ist ein Ostrakon, das auf den beiden Seiten dieselbe Tänzerin zeigt[266]. Hier ist das eine Bild nicht richtig geglückt, weshalb man die Scherbe umgedreht und von neuem begonnen hat. Eine andere Möglichkeit ist natürlich, dass ein Meister die eine Seite bemalte und ein Lehrling das gute Vorbild zu kopieren versuchte. Was gerade dieses Bild einer Tänzerin betrifft, ist es interessant, um zu zeigen, wie die Motive oft fast völlig identisch sind, auf eine sehr nahe Parallele auf einem Ostrakon in Turin hinzuweisen, einem der Meisterwerke der Ostrakonmalerei[267]. Auch für diese Gruppe ist der ikonographische Rahmen eng, sind kanonische Themata vorhanden.

P. Opfer- und Anbetungsszenen sind Themata, die oft in funerären Zusammenhängen aller Art erscheinen, sowohl in Gräbern wie auf verschiedenen Gegenständen der Grabausrüstung, darüber hinaus auch auf Votivdenkmälern unterschiedlicher Art. J. Vandier d'Abbadie hat eine Anzahl Bilder zusammengestellt, die oft eine Privatperson vor einer Gottheit zeigen, Opfer darbringend oder ihre Arme beim Anrufen erhebend[268]. Die Bilder dieser Gruppe dürften in mehreren Fällen fertige Votive sein, in anderen aber nur Skizzen. Ein deutliches Beispiel für die Gruppe der Votivbilder ist die Darstellung eines Mannes vor einer heiligen Katze (VA 2882), wobei die Scherbe oben abgerundet ist und die charakteristische Form einer Stele hat. Die Götter, die in dieser Gruppe vorkommen, gehören zu den häufigeren in der mythologischen Welt der Deir el Medineh-Bewohner.

Q. Zu einer besonderen Gruppe hat J. Vandier d'Abbadie Bilder von Privatpersonen in verschiedenen Haltungen zusammengefasst[269]. Das Material in dieser Abteilung kann grossenteils auf die Privatgräber zurückgeführt werden, doch ist es oft allgemeiner Art, so dass eine nähere Bestimmung nicht möglich ist. Es kann sich manchmal um ziemlich hastig und schlecht ausgeführte Skizzen handeln; sie brauchen nicht unbedingt für einen bestimmten Zweck hergestellt worden zu sein. Eins der Bilder gibt eine Szene ungewöhnlicheren Typs wieder: eine Schlägerei mit Stöcken zwischen zwei Männern (VA 2448), einen Kampf, der in einigen Fällen — mit oder ohne Stöcke — zeremoniell gedeutet werden kann[270]. Sie hat Parallelen in anderen Ostrakonfunden als diesen (D 25 132). Damit liegt wiederum ein Beispiel für die Wiederholung eines traditionellen Motivs vor. Dieses Kampfmotiv könnte Tempelbildern angeschlossen werden, wie Parallelen von Medinet Habu anzudeuten scheinen, indessen kommen ganz unzeremonielle Ringkämpfe und Schlägereien mit Stöcken auch in Privatgräbern der 18. Dynastie vor[271], weshalb auch hier die Traditionen der Grabmalerei eine Rolle gespielt haben können.

R. In der Gruppe der Bilder von Menschenköpfen[272] gibt es eine Reihe von Darstellungen, die teilweise nur Fragmente grösserer sind (z.B. ein Genrebild wie den Schreiber mit seinen Utensilien VA 2507). Doch gibt es auch Skizzen einzelner Köpfe, ägyptischen oder ausländischen Typs. Oft kennzeichnen sie sichere Linien und eine treffende Charakteristik. Sie sind so allgemeiner Art, dass eine nähere Bestimmung kaum möglich ist. Es handelt sich fast ausschliesslich um Männerköpfe, und gewiss ist ihr allgemeiner Typ abhängig von den geläufigen Skizzen von Königsköpfen, die eine Gruppe für sich bilden. Ein Kopf *en face* (VA 2927) schliesst sich gut an eine bekannte mythologische Gestalt im Dekor der Königsgräber an[273].

S. Die Bilder königlicher Personen[274] sind in der Regel konventionell, manchmal vielleicht recht stereotyp, aber durchgehend von guter Qualität. Mehrere von ihnen repräsentieren den Typ, der für

önigs- aber auch Privatgräber samt Darstellungen in ıderen Zusammenhängen geläufig ist. Die Möglich- :it, sie als zugehörig zu Tempelbildern zu deuten, : auch offen. Ein paar Fragmente zeigen einen önig auf der Jagd oder beim Niederschlagen seiner einde (VA 2560, 2578), einmal steht er wahr- :heinlich dabei auf einem Wagen; ein anderes Bild bt ihn in einer Sänfte wieder (VA 2958); sonst ındelt es sich meist um Opfer- oder Adorations- lder. Ein Bild eines Mannes mit einem Fischernetz /A 2553) zeigt ihn mit Uräus und müsste also einen önig meinen. Diese einzigartige Szene ist vielleicht ɔer zufällig, möglicherweise ist das Kobradiadem ur zum Scherz hinzugefügt.

. Auch im Künstlermaterial von ganz anderen Or- n in Ägypten finden sich zahlreiche Beispiele da- ir, dass Königsköpfe, und besonders deren Profile, n sehr wichtiges Moment in der Übungstätigkeit ildeten[275]. Königsköpfe — und eine Königin kommt benfalls vor — sind natürlich auf diesen Bildostraka :präsentiert[276]. Sie sind allgemeinen Charakters. Ihre ualität ist oft sehr gut. In mehreren Fällen stehen e vielen Bildern in Daressys Material sehr nahe; es önnte sich natürlich manchmal um dieselben Künst- :r handeln[277]. Unter den Königsköpfen finden sich inige einzigartige Beispiele für bärtige, unrasierte ȉesichter (VA 2568, 2569, 2972). Dies sind Zeich- ungen, die jedoch nicht satirisch aufgefasst werden ɔllen. Die Sitte, den Bart bei besonderen Gelegen- eiten wachsen zu lassen, hat eine spezielle Bedeu- ıng, sie deutet Trauer an[278].

J. Die Bilder von Gottheiten, die zusammengestellt /orden sind[279], sind nicht alle desselben Typs. Ein 'eil kann natürlich Votivgaben sein; bei einigen lie- en Fundumstände vor, die dafür sprechen[280]. Andere ind vielleicht nur Skizzen für Votive, ob diese nun ls Ostraka oder als Stelen ausgeführt werden sollten. konographisch gesehen weisen die Bilder keine ⁄lerkwürdigkeiten auf. Ihrem allgemeinen Typ nach :önnen sie sowohl in Gräbern wie in Kultkapellen vie auf anderen religiösen Denkmälern und auf Ge- ;enständen aller erdenklichen Art vorkommen. Der ;kizzencharakter ist bei mehreren Bildern evident, ınd es gibt sogar Beispiele für die Anwendung eines Quadratnetzes (VA 2601). Es ist die geläufige Schar on Göttern, die erscheint; es gibt keine Abweichung on dem für die thebanische Nekropole Üblichen. Eine bemerkenswerte Darstellung bildet die eines Osirisreliquiars mit Verbindung zu Abydos (VA 2603), die eine Konzeption im Zusammenhang mit Monumentalreliefs in Tempeln ahnen lässt[281].

V. Bilder von Schiffen und Booten kommen in vie- len, sehr unterschiedlichen Zusammenhängen vor[282]. Die Darstellungen auf Ostraka zeigen auch mehrere verschiedene Typen von Schiffen, solche mit Segeln und Papyrusnachen, nicht nur profane Fahrzeuge, sondern auch solche religiös-zeremoniellen Typs mit besonderen Charakteristika. Unter diesen Ostraka finden sich Bilder, die ohne Zweifel eine Verbindung zur Grabmalerei haben[283]. Eine Skizze, die, obwohl fragmentarisch, eine Registereinteilung hat, zeigt, dass man an einen grösseren Zusammenhang dachte (VA 2668). Das Kunsthandwerk ist hier auch ständig aktuell als Anwendungsbereich für die Bilder; so können z.B. gravierte Metallgefässe Darstellungen von Bootsfahrten im Papyrusdickicht tragen[284].

Eine besonders interessante Serie Bilder eines Typs, der selbständig zu sein scheint, sind Darstellungen kleiner Papyrusnachen, in denen junge Frauen durch das Papyrusdickicht der Sümpfe fahren. Dieses Motiv erscheint, wie J. Vandier d'Abbadie gezeigt hat, im Kunsthandwerk wieder[285] und kann mit mehreren Beispielen belegt werden[286]. Indessen gibt es Anlass anzunehmen, dass es auch in der Hausmalerei zur Anwendung kommen konnte; ein Fragment aus einem Hause in Deir el Medineh deutet auf die Existenz einer analogen Szene[287]. Eine weitere Deu- tungsmöglichkeit besteht darin, das Motiv mit lite- rarischen Themata zu verbinden, worauf unten einge- gangen werden soll. Wichtig ist hier — wie in so vielen früheren Fällen — die Wiederholung des Mo- tivs, sein kanonisches Vorkommen festzuhalten.

W. Pflanzen — einschliesslich Bäume — gehören zu einer besonderen Bildgruppe im Ostrakonmaterial[288]. Solche Motive kommen nicht nur als Details in grös- seren Darstellungen vor, sondern haben auch oft eine dekorative Funktion und zeigen eine Tendenz zur Stilisierung. Man trifft z.B. oft auf Blütendekor in der Grabmalerei, aber auch im Kunsthandwerk z.B. auf Keramik[289]. Bäume bilden eine besondere Grup- pe, bei der die Grenze zwischen der Absicht, einen Milieueindruck von einer bestimmten Lokalität zu geben, und der rein dekorativen, zum Stilisieren ten- dierenden Funktion schwer zu definieren sein kann. Ein Beispiel dafür liefert eine Reihe von Bäumen, die in einem bestimmten ikonographischen Zusam-

menhang in mehreren Gräbern in Theben wiederkommt[290].

X. Verschiedene dekorative Muster und einige Skizzen, die mit Architektur verbunden sind, beschliessen J. Vandier d'Abbadies Gruppierung des französischen Ostrakonmaterials[291]. Hier gibt es Skizzen vom Dekor auf Grabdecken, auch Zeichnungen wie eine Scheintür des Typs, der in Gräbern vorkommen kann, weiter auch Säulen (VA 2702, 2701, 3050). Derartiges Material ist mit Planzeichnungen verwandt, die aus anderen Ostrakonfunden ja bekannt sind. Diese Entwürfe und Studien können für Modelle oder zur Proportionierung wichtig gewesen sein. Weiterhin erscheint in dieser Gruppe auch die Zeichnung eines Spielbretts; vielleicht handelt es sich um eine Scherbe, die zufällig als ein solches verwandt wurde wie auch eine ähnliche in Daressys Material (VA 3051; D 25 183).

Auswertung und Zusammenfassung

Eine kurze Auswertung und Zusammenfassung dieser Gruppen des französischen Ostrakonmaterials, Gruppen, die alle relativ klar abgegrenzt sind — Bilder mit Kritzeleien sind eher eine Randerscheinung — ergibt zusammen mit dem Material der deutschen Ausgräber, dass die meisten Bilder mehr oder weniger an die thebanische Grabmalerei angeschlossen werden können. Nur in einigen wenigen Fällen kann man eigentlich mit Bestimmtheit ein für die Grabmalerei ganz fremdes Motiv feststellen; es gibt ja manchmal radikale Ausnahmen. Doch können mehrere der mit der Grabmalerei verbundenen Motive auch in ganz anderem Zusammenhang erscheinen, vor allem auf Erzeugnissen des Kunsthandwerkes. Weiterhin ist zu bemerken, dass eigentlich nur eine sehr beschränkte Anzahl Motive auf den Ostraka vorkommt. Im Verhältnis zur Mannigfaltigkeit der ikonographischen Themata in den thebanischen Gräbern sind es wenige. Die Szenen mit Verbindung zur Grabmalerei, die auf Ostraka erscheinen, sind oft sehr geläufige; direkt einzigartige sind selten. Auch kommen hauptsächlich isolierte Figuren oder Details vor, keine grösseren zusammenhängenden Kompositionen.

Was die zeitliche Einordnung des Materials angeht, so hat niemand an einer Datierung in die ramessidische Zeit gezweifelt, was den Hauptanteil der in Deir el Medineh gefundenen Ostraka betrifft. Dies wird oft durch Details bestätigt, die besonders zeitgebunden sind, z.B. Kleider, und kann auch durch die Inschriften belegt werden, die entweder durch Namen und Titel sonst bekannter und datierbarer Personen zeitlich fixiert oder mit Hilfe der Paläographie bestimmt werden können. Es gibt keine schwerwiegenden Gründe, für den grössten Teil dieser Bildostraka von dieser Datierung abzugehen.

Schon die ersten Forscher, die sich mit den Bildostraka von Theben befassten, haben auf die Inkongruenz hingewiesen, die zwischen dem Typ der Bilder und ihrer Datierung besteht[292]. Man hat gezeigt, dass die hauptsächlich profan geprägten Themata, die auf einer grossen Anzahl Ostraka erscheinen und die ihre Heimstätte in den Privatgräbern der 18. Dynastie haben, schon veraltet sind, als diese Bildostraka entstehen. Man hat den starken thematischen Umschwung im Bildprogramm hervorgehoben, der die Gräber beim Übergang von der 18. zur 19. Dynastie trifft. Da haben nun Künstler von Deir el Medineh gesessen und Bilder aus einem Repertoire gezeichnet, das keine Verbindung mehr zu täglich vorkommenden Arbeitsaufgaben hatte.

Wahrscheinlich muss man aber in gewissem Ausmasse von der starken Bindung der Ostrakonbilder an die Grabmalerei absehen. Eine auffallende Beobachtung ist, dass diese Darstellungen, die zur Thematik der Gräber in Beziehung gesetzt werden können, fast nie exakt durch Parallelen in den Gräbern belegt werden können. Im Prinzip dürfen im übrigen die Skizzen nicht in erster Linie mit den fertigen Resultaten verglichen werden, sondern mit den Vorzeichnungen, die den fertigen Grabbildern vorausgehen. Die Ostrakonbilder haben eine ziemlich freie Stellung den fertigen Grabbildern gegenüber. Sie paraphrasieren, sie scheinen selten direkte Skizzen oder Vorlagen für ein in der Ausführung befindliches Projekt gewesen zu sein, sondern sie sind Bilder, die mit den traditionellen Themata als Hintergrund zustande gekommen sind. Sie wirken am ehesten wie freie, mit Lust ausgeführte Übungen, wie ein spielerisches Schaffen aus einem Fond kanonisch überlieferter Motive heraus. Und diese Freiheit kann wohl auch damit zusammenhängen, dass man nicht gezwungen war, diese Motive in täglich vorkommender Arbeit, bei der Berufstätigkeit anzuwenden. In den Ostraka aus Deir el Medineh kann man nicht dieselbe Steifheit und dieselbe Strenge finden, die so deutlich die Ostraka aus dem Tal der Könige prägen, um nicht von der Motivaus-

ıhl zu sprechen, die dort einseitiger ist. Oft kann ch ein Vergleich mit ständig wiederkehrenden Mo- en wie Götter- oder Königsdarstellungen durchge- ırt werden, die durchgehend weniger frei im Stil d, was natürlich teilweise zur Natur der Darstel- ıg gehört. Der Unterschied tritt aber deutlich her- r. Betrachtet man andererseits das Kunsthandwerk, gibt es dort viele Berührungspunkte. Der Dekor t Bilddarstellungen in der Kleinkunst ist oft freierer t als die monumentalere Malerei, sei es nun in äbern oder in anderen Zusammenhängen.

Man kann weiterhin beobachten, dass die Bilder f den Ostraka sehr selten die grossen und bedeuten- n Szenen aus dem Repertoire der Privatgräber wie- geben. Die beliebten Gruppierungen mit dem Grab- rrn im Mittelpunkt der Ereignisse, z.B. Jagd, In- ktionen usw., sind selten vertreten. Es sind nicht aristokratischen, sondern die einfacheren und all- licheren Szenen, die vorwiegend repräsentiert sind, . selten der vornehme Grabherr auf seinem mit rden bespannten Wagen, dagegen aber der ein- he Kutscher auf dem Wagen des Herrn. Man kann h dem Gedanken nicht verschliessen, dass die be- sste Auswahl der auf Ostraka erscheinenden The- ıta teilweise den Alltag widerspiegelt, der die nstler umgab, dass man naheliegende Szenen ab- dete. Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, viele Bilder als eine Art „*snap-shots*" zu deuten, als ıgenblicksbilder, in denen das Gesehene hauptsäch- h mit Hilfe der kanonisch überlieferten Ikono- ıphie wiedergegeben wird. Der ägyptische Künstler ıafft nicht nach einer unmittelbar gesehenen Wirk- hkeit, er arbeitet nicht nach lebenden Modellen, ıdern er baut auf einen festen traditionellen Grund t Elementen, die nach bestimmten Richtlinien teinander kombiniert werden können. Erst die narna-Zeit zeigt eine einzigartige Abweichung mit en Versuchen, visuelle Erfahrungen wiederzuge- ı[203].

Hiermit tangiert man auch eine Eigentümlichkeit r Ostrakonbilder, nämlich die Tatsache, dass sie ten völlig unik sind. Ein durchgehender Zug in hreren der Bildgruppen ist, dass man lange Serien n denselben Motiven belegen kann. Gewiss gibt oft bedeutende Varianten, im Grunde aber ist es ıerhalb der verschiedenen Gruppen oft dasselbe ema, das wieder und wieder auftaucht. Gerade die ıufigkeit eines und desselben Motivs kann eine rke Evidenz dafür liefern, dass es sich nicht um fällige Bilder handelt, sondern stattdessen um Themata, die Gegenstand bewusster Übung waren.

Eine Art von Schultätigkeit muss innerhalb der Künstlergruppe von Deir el Medineh vor sich gegangen sein. Man konnte vielleicht ein bestimmtes Thema vorgelegt bekommen. Dieses wurde mit individuellen Variationen ausgeführt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mehrere der Ostrakonbilder, die an die Motivwelt der Gräber der 18. Dynastie anknüpfen, just Übungen dieser Art sind. Hier gibt es einen Fond von Motiven, der noch aus einer grossen Epoche der thebanischen Malerei traditionell vorhanden war und der zu einem bestimmten pädagogischen Ziel angewandt wurde. Natürlich kann man auch annehmen, dass ein Teil der Motive, die nicht in der Grabmalerei belegt sind, die aber wiederholt auf dem Ostrakonmaterial vorkommen, ebenfalls Lehrlings- oder Übungsstücke der hier beschriebenen Art bildet. Themata wie der Mann mit dem Affen, Affen auf einer Palme usw. erscheinen in langen Serien, was zeigt, dass es sich nicht um Gelegenheitsbilder handelt. Sie können hier Schulthemata sein, sie brauchen im Prinzip nicht mit Bildzusammenhängen innerhalb eines speziellen Bereichs verbunden zu sein, obwohl eine solche Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen werden kann.

Es sind verhältnismässig sehr wenige Motivgruppen, die an eine grossformatige Malerei in profanem Zusammenhang, in Palästen und Wohnhäusern, angeschlossen werden können. Die Hauptgruppe bilden die Wochenlaubeszenen, die zusammen mit einzelnen Bildern, z.B. von Musikantinnen, mit Privathäusern in Deir el Medineh in Beziehung gebracht werden konnten. Andere, deren Zusammenhang aber unsicherer ist, sind Motive wie Affen, Stiere, Pferde, und Schiffe. Dazu kommen noch Bilder so allgemeinen Charakters, dass sie nicht näher bestimmt werden können, Details wie Königsköpfe, Gesichter oder Göttergestalten, die legio sind. Eine weitere Anknüpfungsmöglichkeit für die Ostrakonbilder an eine Malerei in grösserer Skala besteht in den Kultkapellen, die aus Deir el Medineh bekannt sind. Aus der Übersicht oben geht hervor, dass ihr Dekor dem der Gräber sehr nahesteht und kaum davon zu unterscheiden ist. Eine spezielle Beziehung zur Palastmalerei scheint nicht vorzuliegen; die vorhandenen Parallelen sind zu allgemeiner Art, um eine eindeutige Bestimmung zuzulassen. Die einzige grosse Bildgruppe, die zu keiner der erhaltenen Monumentgruppen in Verbindung gesetzt werden kann — ausser

den sehr verwandten Papyrusilluminationen — sind die Darstellungen aus der Welt der Tiergeschichte. Sie stehen allein, und nur hypothetisch kann man für diese Epoche annehmen, dass sie eine Rolle für Dekor in grösserem Format spielten.

Man kann auch Anknüpfungspunkte zwischen den Ostrakonbildern und Dekor in kleinerer Skala suchen. Mehrmals ist auf die Erzeugnisse des Kunsthandwerks hingewiesen worden, die oft figuralen Schmuck tragen, der vielen der Motive auf den Ostraka nahesteht[294]. Eine besondere Gattung innerhalb des Kunsthandwerks, die A. Hermann speziell behandelt hat, bilden Holztruhen für das Verwahren von Papyrusmanuskripten[295]. Es ist ihm gelungen, eine Anzahl Bilder, die derartige Truhen, ebenso wie Fayencekacheln, die zu Aufbewahrungsbehältern für Papyrus gehört haben, dekorieren, abzugrenzen. Er nimmt an, dass zwischen dem äusseren Dekor und dem Buch oder den Büchern, die in dem Kasten oder Behälter aufbewahrt wurden, eine Relation besteht. Die Motive, die er abgrenzen kann, sind: eine Antilope und eine Sykomore, ein über Wasser galoppierendes Stierkalb, ein Mann auf einem mit Pferden bespannten Wagen, eine Doppeltür samt dem Motiv „Spaziergang im Garten". Das letzte, das auf einem Gegenstand in Tutanchamuns Grab vorkommt, verbindet er hauptsächlich mit der Liebesliteratur. A. Hermanns Annahme, dass es sich um Buchillustrationen handele, könnte, was das spezielle Motiv des Mannes auf dem Wagen betrifft, eine weitere Bestätigung durch J. Caparts hypothetische Verbindung von diesem mit einem literarischen Thema erfahren[296]. Ausserdem gibt es ein Bild auf einem Ostrakon in Turin, das man gern mit demselben Genre verknüpfen möchte, nämlich die Darstellung eines zwischen Papyrus, Lotus, Fisch und Vogel schwimmenden nackten Mädchens[297], ein Motiv, das sonst schwer mit den dominierenden Themata innerhalb der geläufigen Malerei zu verbinden sein könnte. Die nächste Parallele dazu bilden Erzeugnisse des Kunsthandwerks, vor allem Schalen, die L. Keimer zitiert hat, der das genannte Ostrakon publiziert hat. Diesem Bildtyp stehen ja auch die oben genannten Darstellungen auf Ostraka mit einer Frau in einem Nachen im Papyrusdickicht nahe; auch diese haben einen Bezug zum Kunsthandwerk, was keineswegs literarische Assoziationen ausschliesst. Sicher gibt es für mehrere Bildtypen noch offene Möglichkeiten für eine nähere Bestimmung. Es ist jedoch schwierig, das Material mit literarischen Themata zu verbinden, ohne sich auf blosse Vermutungen einzulassen. Was A. Hermann schon getan hat, möge eine Andeutung sein, in welcher Richtung eine solche Studie unter Zugrundelegung der Ostrakonbilder ausgeführt werden kann, wie sie bereits E. Brunner-Traut für die Tiergeschichtebilder vorgenommen hat. Doch wäre es nicht richtig, z.B. alle Bilder des Typs, den A. Hermann belegen wollte, nur an dieses spezielle Genre zu binden. Es gibt natürlich viele Möglichkeiten. Bei Klassifizierungsversuchen ist es jedoch wichtig, diesen Zweckbereich für gewisse Motive mit zu berücksichtigen.

Hier ist der Versuch unternommen worden, die Weite anzudeuten, die das Bildrepertoire haben kann, und am Rande auch die Gebiete zu notieren, die nicht durch erhaltene Monumente gut belegt sind. Eine Ahnung von dem unerhörten Reichtum von Motiven, oft ganz neu für uns und bei archäologischen Untersuchungen der letzten Jahre entdeckt, der im Kreis der thebanischen Künstler existiert hat, geben die vielen Relieffragmente von Echnatons Heiligtümern in Karnak[298]. Wenn auch viele der Motive einzigartig für Echnatons kurze Periode als Erneuerer der ägyptischen Kunst sein können, so zeigen sie doch eine allgemeine Neigung zu einem neuen Sehen bei ihren Urhebern, sie lassen ein Beobachtungsvermögen und eine Sensibilität erkennen, die einen Höhepunkt in der ägyptischen Kunst bilden. Dabei haben auch die dramatischen Arrangierungen, die nuancierten Gruppierungen der Szenen eine grosse Rolle für die Schaffung ganz neuer und kühner Bilder gespielt, die definitiv mit der alten Tradition brechen. Doch kann man, obwohl die ästhetische Bedeutung der ägyptischen Bilder während der 18. Dynastie zugenommen hat, nicht eindeutig feststellen, dass die Ägypter dieser grösseres Gewicht beimassen — sie verbleibt eine Randerscheinung, und die Zeit Echnatons bringt keine Befreiung in ästhetischer Hinsicht mit sich.

Es ist klar, dass die Spannweite, welche die Kunst in der Mitte des 14. Jahrhunderts hatte — während dieser kurzen Zeit Echnatons — nicht spurlos vorübergehen konnte. Sie hat das ägyptische Kunstschaffen geprägt und ihm eine neue Freiheit gegenüber dem Alten und Traditionellen gegeben. Etwas davon findet sich als ein Nachklang im Ostrakonmaterial — und in gewissem Umfang in einigen Gräbern von Deir el Medineh — doch ist es erstaunlich, wie variationsarm, regelmässig und traditionell belastet dies

Ostrakonmaterial ist trotz der scheinbaren Mannigfaltigkeit. Der zwar begrenzte, aber doch auffallende deutliche Individualismus, den man in der Kunst der Amarna-Zeit wahrnehmen kann, konnte die Barriere nicht durchbrechen, die die uralte Tradition bildete; diese hat alle anderen, ästhetischen, sozialen oder psychologischen Voraussetzungen für das Kunstschaffen überschattet.

Zu Echnatons Zeit treten einige einzelne Künstlergestalten in Dokument und Werk hervor[299], was ziemlich einmalig in der ägyptischen Kunst ist, die in der Regel das Produkt einer Gemeinschaftsarbeit ist. Die Deir el Medineh-Gruppe macht keine Ausnahme von der Anonymität, die die ägyptische Kunst überhaupt prägt[300]. Nur in wenigen Fällen sind Ostraka gefunden worden, die den Hersteller zu erkennen geben. Natürlich gibt es die — ziemlich sichere — Möglichkeit, dass viele Votivbilder mit der Aufschrift „gemacht von" plus Namen wirklich von der genannten Person hergestellt worden sind. Ein Ostrakon, das keine Votivgabe sein kann, hat die Inschrift „*ir.n Ipwy*, gemacht von Ipuy"[301]. Diese Inschrift könnte eine richtige Signatur des Herstellers sein. Eine Namensangabe auf einem bei J. Vandier d'Abbadie nicht abgebildeten Ostrakon ist unsicherer (VA 2460). Die Herausgeberin hat die Inschrift als Signatur gedeutet und davon ausgehend ein ganzes kleines Corpus von Werken des vermeintlichen Künstlers aufgebaut[302]. Doch könnte der Name nur die Person meinen, die auf dem Ostrakon abgebildet ist. Es ist klar, dass man durch eingehende Studien Ostraka finden könnte, die sich um einen bestimmten anonymen Künstler gruppieren liessen, dass man mehrere Bilder zusammenstellen könnte, die unzweifelhaft aus derselben Hand stammen. Dies hat jedoch kaum entscheidende Bedeutung für das Verständnis des Materials als Ganzheit, nicht zuletzt da die Identifikationen niemals ganz sicher sein können.

Schliesslich ist es nicht ganz uninteressant, im Zusammenhang mit den Bildostraka einen Blick teils auf Skulpteurskizzen, teils auf Graffiti zu werfen. In Deir el Medineh sind mehrere Bildhauerlehrstücke gefunden worden, die von einer Tätigkeit auf auch diesem Gebiete zeugen[303]. Es ist in einigen Fällen schon darauf hingewiesen worden, wie Ostrakonskizzen manchmal skulptural bearbeitet, wie die gezeichneten Linien eingeritzt werden können, z.B. auf einer Votivgabe[304]. Auch reine Übungsskizzen sind in Deir el Medineh gefunden worden, die jedoch ziemlich selten sind und deren Themata auch nur wenige sind. Es kann sich um Reihen von Hieroglyphen handeln, um einen Königskopf, einen Falken, ein menschliches Gesicht. Leider ist das Material unvollständig publiziert. Was zugänglich ist, reicht indessen, um zu konstatieren, dass es offenbar keine grössere skulpturale Tätigkeit innerhalb der Deir el Medineh-Gruppe gab[305]. Zeichnung und Malerei waren anscheinend die Hauptbeschäftigungen. Die Themata, die auf den Skulpteurskizzen vorkommen, scheinen übrigens überhaupt charakteristisch zu sein, sie sind nicht auf Deir el Medineh beschränkt[306]. Für derartige Übungen hat es nie ein motivmässig reichhaltiges Repertoire gegeben.

Eine ganz andere Gruppe bilden die Graffiti, die sich im thebanischen Bergterrain befinden. Hier und da kommen eingeritzte Namen und Titel vor, hier und da gibt es mit numinoser Kraft geladene Plätze, an denen man es für bedeutsam befunden hat, den Gottheiten seinen Tribut durch Bilder und Inschriften, die man ihnen weihte, darzubringen. Die Bild-Graffiti im westlichen Theben, die speziell mit Deir el Medineh verbunden sind, haben hauptsächlich Votivcharakter[307]. Es handelt sich um anbetende Personen vor Gottheiten, um Einzelne im Adorationsgestus oder um Gottheiten allein. Das Material aus Westtheben, das W. Spiegelberg gesammelt hat[308], hat auch denselben Charakter. Jedoch gibt es hier auch einzelne Bilder von z.B. Pferden und Schiffen, die sicher keine religiöse Implikation haben[309]. Im Prinzip kann ja fast alles in kritzeleiartigen Einritzungen vorkommen, wobei natürlich auf die Schwierigkeit, auf rauhen Bergwänden Bilder anzubringen, Rücksicht genommen werden muss. Ein paar Beispiele von verschiedenen Stätten in Ägypten können noch angeführt werden. In Gebel Achmar erscheinen einzelne Figuren wie Löwen, ein Boot, ein Affenkopf, ein Stier- oder Kuhkopf samt menschlichen Gestalten[310]. Es ist also ein dem Ostrakonmaterial nahestehendes Repertoire, das gerade die Kritzeleifunktion gewisser Teile dieses Materials andeuten kann, welches doch nicht immer zu ernst genommen und mit Strenge in bestimmte Bildzusammenhänge verwiesen werden darf. Es handelt sich ja um Motive, die auf einzelnen Ostraka sehr früher Zeit schon vorkommen können, z.B. ein Stier und ein Affe auf einem Ostrakon aus Hemakas Grab[311]. Ebenso kann man sehen — um nach Theben zurückzukehren — wie rein kritzeleiartige Skizzen in z.B. einem mehr oder weniger fertigen Privatgrab vorkommen können. Ein Beispiel zeigt

Bilder eines Pferdes, eines Vogels, eines Königs samt Namenskartuschen, die alle ohne inneren Zusammenhang skizziert sind[212]. Weitere Beispiele von einer ganz anderen Stätte liefern die Graffiti, die sich im Innern der Pyramide Sesostris' III. in Daschur befinden[213]. Wieder und wieder sind Männerköpfe grob und kantig auf das Mauerwerk gezeichnet, manchmal erscheint eine ganze Menschengestalt, einmal ein Falke.

Natürlich variiert die künstlerische Qualität der Graffiti wie auch der gekritzelten Skizzen in verschiedenen Zusammenhängen sehr, meist ist sie recht mittelmässig. Wenn man die Bildostraka mit den meist groben und unförmigen Zeichen, die auf Keramik als Besitzer- oder Herstellerangabe[214] z.B. eingeritzt sind, mit den Kritzeleien auf Bergwänden oder auf Mauerwerk, mit den Graffiti vergleicht, sieht man auch den grossen Unterschied zwischen den Herstellern dieser Bilder und den professionellen Zeichnern und Malern, die in Deir el Medineh tätig waren. Was das Ostrakonmaterial angeht, so haben wir es mit einer Elitegruppe von Künstlern zu tun. Deshalb ist dieses Material so wertvoll für die Möglichkeit, Einblicke in ein durch Generationen andauerndes Bildschaffen in Verbindung mit Pharao, dem zentralen Auftraggeber in Ägypten, zu gewinnen.

So haben wir hier in den Ostrakonfunden aus Deir el Medineh selbst ein komplexes Material, das viel abwechslungsreicher als das aus dem Tal der Könige ist, das ganz andere Voraussetzungen als Hintergrund hat. Die Bilderwelt im Dorfe ist reicher. Neue Motivgruppen treten hervor, die keinen Platz in dem im Königsgräbertal dominierenden Bildprogramm haben. In Deir el Medineh sind wir im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, dort wo Traditionen weitergeführt wurden und wo neue Generationen von Künstlern nach einander mit der Bilderwelt rangen und ihr manchmal neue Impulse und Einschläge gaben. Nun ist es aber Zeit, weiter in der thebanischen Nekropole herumzuwandern und zu sehen, was in den Tempeln und Gräbern an Bildostraka gefunden worden ist.

Bildostrakonfunde aus Tempeln und Privatgräbern in Theben-West

'unde in Tempeln

ıuch aus ganz anderen archäologischen Zusammenängen als den bisher erwähnten können Bildostraka ammen. Vor allem mit den Tempeln war eine chultätigkeit verbunden, und es ist einleuchtend anunehmen, dass man bei den Tempeln ebenfalls leende Bildtraditionen pflegte. Diese waren natürlich ft mit anderen Gebieten verknüpft als die, mit denen ie Künstler aus Deir el Medineh zu tun hatten, die ne ganz besondere Gruppe bildeten. Freilich liegen ur wenige Funde aus Tempeln in Theben vor, die uf eine derartige Schultätigkeit hindeuten können.

Bei dem grossen Totentempel Ramses' II., dem amesseum, sind bei Ausgrabungen am Ende des origen Jahrhunderts Ostraka gefunden worden, von enen einige in verschiedenen Zusammenhängen ubliziert worden sind. J. E. Quibell fand während er Grabungssaison 1895—96 eine Anzahl sehr inressanter hieratischer Ostraka[1]. Die Bildostraka agegen, die zutage traten, sind nicht mehr als Kritleien ohne grössere Kunstfertigkeit, Tierbilder wie n Grashüpfer, eine Schlange, ein Krokodil usw. der Wiedergaben von Menschenköpfen; die einzige ene zeigt einen Mann vor einem Opfertisch[2]. W. L. F. Petrie grub 1896 in demselben Gebiet. Aus iner Publikation lernt man einige wenige Bildostraa kennen[3], einen Männer- und einen Frauenkopf; ei dem letzten befindet sich ausserdem ein Affe, der us Spass dazugezeichnet zu sein scheint; alles Bilder hne grössere Bedeutung. Von dem wirklichen Umng der Funde von Bildostraka beim Ramesseum beommt man aber aus den Publikationen keine richtige 'orstellung[4].

Bei den langjährigen britischen Untersuchungen er Tempel von Deir el Bahri im nordwestlichen Theben ist eine kleine Gruppe Bildostraka zutage getreten. Ihre Motive sind in keiner Weise bemerkenswert, und ihre Qualität ist nicht besonders hoch. Einige Darstellungen sind ohne Zweifel Skizzen oder vielleicht Kopien in Verbindung mit Bildern in Privatgräbern: ein Grabherr auf einem Stuhl, unter welchem sich ein Affe befindet (dieses Bild ist mit einem Quadratnetz versehen), oder Muster eines Deckendekors. Andere schliessen sich mehr oder weniger lose an ikonographisch geläufige Szenen oder Details an, die nicht unbedingt in einen speziellen Zusammenhang eingeordnet werden müssen: ein anbetender Mann, der sich zu Boden geworfen hat, ein Mann mit einer Blume, weiter ein Stier und ein Falke. Ausserdem gibt es eine Architekturskizze[5]. Diese Bilder wurden in einer Kolonnade des Tempels der 11. Dynastie in Deir el Bahri gefunden[6]. Doch stammen sie unzweideutig aus einer bedeutend späteren Epoche. Sie gehören wahrscheinlich in die Zeit Ramses' II., als Reparaturen im Tempel vorgenommen wurden. Es ist von Interesse, das Vorkommen von Graffiti derselben Zeit auf Bauelementen des Tempels zu notieren. Diese zeigen, dass Künstler sich an Ort und Stelle befanden und sich nicht enthalten konnten, Bilder und Inschriften zu kritzeln. Unter diesen Graffiti befinden sich Wiedergaben von Schiffen, eines Stieres, einer Schlange und von menschlichen Gestalten[7]. Wahrscheinlich stammen die Bilder der Ostraka aus demselben Geist.

Auch bei den amerikanischen Ausgrabungen in Deir el Bahri, in Hatschepsuts Tempel, wurden Ostraka gefunden[8]. Es war nicht möglich, sie mit Hilfe der Fundumstände exakt zu datieren, doch gehören sie wahrscheinlich in die 18. Dynastie. Drei der vier publizierten Bilder sind deutlich hieroglyphischen Charakters: eine Gans, eine Schwalbe und eine



Gruppe von drei Hieroglyphen mit Quadratnetz versehen. Ein viertes Bild stellt ein Nilpferd dar, auch dies im Prinzip hieroglyphisch aufgefasst und den Vogelbildern verwandt. Alle diese Darstellungen haben mit ihrer preziösen Arbeit und ihrem etwas enthaltsam-ausführlichen Stil eine deutliche Verbindung mit der Kunst der früheren 18. Dynastie.

Bildostraka aus Privatgräbern

Bei der starken Anknüpfung an die Bildthemata der Privatgräber, welche für das Ostrakonmaterial erwiesen worden ist, wäre es erstaunlich, wenn man keine Bildostraka in der Nähe der Gräber gefunden hätte. Dies ist jedoch auch der Fall. In und bei Privatgräbern hat man Bildscherben gefunden, die sich im Prinzip an den Dekor im Innern der Gräber anschliessen lassen. Sie scheinen vor allem Produkte der Arbeit an den Gräbern zu sein; sie sind entstanden, während man mit dem Dekorieren beschäftigt war. Doch ist es auch möglich, in ihnen eine Kopiertätigkeit aus einer Zeit nach der Entstehung der Gräber zu erblicken.

Bei amerikanischen Ausgrabungen in Theben während einiger Kampagnen in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts ist ein Ostrakonmaterial von grossem Interesse sichergestellt worden[9], als man im Kurna-Gebiet das Grab des unter Hatschepsut so bedeutenden Beamten Senmut untersuchte[10]. Eine Anzahl Ostraka wurde entdeckt, hauptsächlich in „the fill of the artificial terrace before the tomb“[11]. Da klar gezeigt worden ist, dass diese Ostraka — sowohl die mit Bildern als die mit Inschriften — grösstenteils in Beziehung zu Senmuts Grab und seinem Dekor stehen, haben sie eine mit Daressys Material aus dem Königsgräbertal vergleichbare Bedeutung. Hier können wir sehen, was im Zusammenhang mit einem bestimmten Projekt gezeichnet wurde, und bekommen einen Eindruck der verschiedenen Aspekte des Materials. Gleichzeitig ist dieser Fund sicher datiert und bildet die älteste geschlossene Gruppe von Bildostraka, die wir kennen.

Diese Ostraka, die W. C. Hayes 1942 publizierte, können in zwei Gruppen eingeteilt werden: eine mit direktem Bezug zum Grabe, preliminäre Skizzen für den Dekor einschliesslich der Inschriften, und eine andere mit Augenblicksbildern, von den Arbeitern gemacht „for their own entertainment“, wie Hayes sagt[12]. Beide Typen sind nach der Anwendung oder sobald sie nicht mehr von Interesse waren, einfa weggeworfen worden. Meistenteils sind sie in d Schutt hineingeraten, der als Füllmaterial verwend wurde.

Die Dekorskizzen sind manchmal nur hastig g macht, um die Komposition und die Verteilung d Motive auf den Wänden anzugeben (z.B. H 6 manchmal sind sie jedoch sorgfältiger ausgefüh u.a. mit Farben (H 7, 11). Die Technik weicht nic von der üblichen ab: oft eine rote Skizze, mit schwa zer Farbe verbessert. Menschliche Köpfe und Figur neben Tierbildern beherrschen das Material. Es gi Szenen vom Opferempfang (H 6, 7, 23), von B gräbnisritualen (H 8, 10) und Feldarbeiten (H 1 Unter den Tierbildern erscheinen Rinder und Vög Stiere, die sich mit den Hörnern stossen (H 15, 1 Vögel, die auffliegen (H 21). Oft kann die Gren zu den rein als Hieroglyphen aufgefassten Tier schwierig zu ziehen sein. Das Fehlen von Götterb dern ist auffallend. Nur einige wenige Ostrakonbild zeigen eine Einbeziehung der mythologischen We das Schiff des Gottes Month (H 20), Details ein Falkenkopfes (H 19) und eine Sphinx (H 14), vi leicht eine Skizze für eine Skulptur. Sowohl prof ausgerichtete als auch mythologische Darstellung schliessen sich gut an den Dekor des Grabes a In einigen Fällen konnten die Übereinstimmung aufgezeigt werden, in anderen können Paralle leicht in anderen Gräbern gefunden werden. No weitere Ostraka sind direkt mit Senmuts Grab v bunden. Zwei geben Pläne des Grabes wieder (H 3 32), „*layouts*“ des Typs, der auch in anderen Ostr kongruppen vertreten ist, und eine Anzahl ande sind Studien zum Deckendekor (H 24—30).

Den Gelegenheitsbildern fehlt alle artistische E ganz. Sie sind grob und stillos. Es dürften wohl kau dieselben Personen gewesen sein, die diese und d feinen Skizzen für den Grabdekor ausgeführt habe Es muss sich um eine andere Gruppe handeln, vi leicht um die Lehrlinge, die auch auf den hieratisch Ostraka Spuren von sich hinterlassen haben, „i mature schoolboy scrawls of the literary texts“[13], c sich an Bilddarstellungen versuchten. Diese enthalt Menschen und Tiere (H 33—42). Nur eine von ihn zeigt einen Zusammenhang, der uns erlaubt, das M tiv einer bestimmten ikonographischen Gruppe z zuordnen. Es ist das Bild eines sitzenden Mannes n einer stehenden Person vor sich (H 33), was se wohl eine Opferszene herkömmlichen Typs sein kan Eine Gazelle und ein Nilpferd befinden sich un

n Tieren (H 37, 42), sonst dominieren die Rinder. e Gazelle, in fliegendem Galopp wiedergegeben, von etwas besserer Qualität als die übrigen Tiere; kann natürlich mit den Wüstenjagdszenen der vatgräber verbunden werden; möglicherweise ge- rt dieses Bild zu der früher genannten Gruppe von korskizzen, obwohl keine Jagdszene im Grab er- lten ist.

einem anderen thebanischen Grab des 15. Jahr- nderts, aus der Zeit Thutmosis' III., dem des Prie- rs Puyemre[14], sind ebenfalls Bildostraka gefunden rden, obwohl nicht viele. Eine Zeichnung auf er Tonscherbe[15], eine Strichzeichnung ausgepräg- Skizzenscharakters, gab eine Partie des Wand- kors des Grabes wieder. Ein anderes Bild mit einem r einem Opfertisch sitzenden Paar[16] war bedeutend nauer ausgeführt; dies könnte eine Skizze oder e Kopie sein wie die erste Zeichnung. Ein drit- Ostrakon stellt die Göttin Hathor sitzend dar, nschengestaltig mit ihrem üblichen Kopfschmuck. e Scherbe hat eine bestimmte Form, sie ist eieckig. Es wäre nicht undenkbar, sie als Votiv- be zu deuten, wobei die dreieckige Form an den ligen El Kurn-Berg der thebanischen Nekropole nnern könnte[17]. N. de G. Davies, der in seiner utung nicht soweit geht, meint, dass die Scherbe iter als das Grab sei, vermutlich ramessidisch[18], shalb es nicht unmöglich ist, dass sie einmal als tivgeschenk an die heilige Stelle gebracht wurde, das Grab sein konnte.

i der Aufräumung eines für die Grabkunst der iten 18. Dynastie bedeutungsvollen Grabes, näm- n dem des Cheruef im Assasif[19], wurde in der Nähe e Anzahl loser Gegenstände gefunden, die zwar ht mit voller Sicherheit mit dieser Anlage verbun- n werden konnten, die aber zum Teil von künst- ischer Aktivität bei ihr zeugen können. Unter die- Gegenständen befanden sich einige Bildostraka Skizzen in rot und schwarz[20].

Die Darstellungen enthalten keine einzigartigen tive. Hier erscheinen die üblichen Königsköpfe in sser Menge, auch einzelne mythologische Gestal- wie ein schakalköpfiger Gott, Falken mit Doppel- ne oder Sphingen. Die Menschenfiguren — z.B. etende oder sitzende — können alle leicht an die ditionellen Themata der Grabmalerei angeschlos- werden. Die Bilder, die meistens von ziemlich telmässiger Qualität sind, machen den Eindruck, als gehörten sie in die ramessidische Epoche. Es ist möglich, dass Schreiber und Künstler hier Zeit damit verbracht haben, traditionelle Motive zu skizzieren, vielleicht vom Schmuck der Gräber inspiriert. An einigen Stellen im Grab befanden sich Graffiti mit Namen von Schreibern und Zeichnern, die eine solche Anwesenheit andeuten[21]. Ein weiteres Indiz kann vielleicht der Holzkasten mit Malerfarbe in Tablettenform bilden, der bei einer späteren Aufräumung im Grabe angetroffen wurde[22], wobei auch weitere Ostraka zutage traten, einige vielleicht sogar aus römischer Zeit. Diese letzten sind aber nicht publiziert. Ihre vom Ausgräber vorgenommene Datierung bewirkt, dass man auch die vorhergehende Gruppe nicht unbedingt einheitlich datieren kann, die Ostraka können aus verschiedenen Epochen stammen.

Während das Ostrakonmaterial von Deir el Medineh, das sich im Metropolitan Museum of Art befindet, nur andeutungsweise von W. C. Hayes beschrieben worden ist[23] — soweit jedoch daraus hervorgeht, befinden sich darunter keine einzigartigen Motive, auch keine grösseren Bildzusammenhänge — sind immerhin vier der Ostraka publiziert, die bei einem saitischen Grab im nördlichen Teil der thebanischen Nekropole gefunden wurden[24]. Diese Anlage des Bürgermeisters und Wesirs Nespekschuti stammt frühestens aus der Mitte des 7. Jahrhunderts vor Christus[25]. Es ist aber ungewiss, ob die Ostrakonbilder auch in diese späte Epoche gehören oder ob sie früher sind. Die exakten Fundumstände sind nicht angegeben, und an der Stelle in seinem „The Scepter of Egypt", an der Hayes diese Bilder erwähnt, behandelt er sie zusammen mit den übrigen Ostraka aus dem Neuen Reich, ohne sie besonders zu datieren[26]. Wahrscheinlich ist es nicht möglich, sie zeitlich exakt zu fixieren. Sie weichen stilistisch nicht von den ramessidischen Ostraka ab. Ihre Motive sind die geläufigen, ein Löwe, ein Harfenspieler, ein Stierkalb und ein Pferd. Das Pferdebild, das zu den allerbesten dieser Art gehört[27], ist eine ungewöhnliche Studie, die über die üblichen Normen für Pferdedarstellungen hinausgeht. Wenn dieses Material wirklich aus der Spätzeit stammt, gäbe es einen wichtigen Hinweis auf eine starke und beständige Linie im thebanischen Kunstschaffen, die dann nicht mit dem Ende des Neuen Reiches abgebrochen wäre.

Zusammenfassung

Auf den verhältnismässig wenigen Bildostraka, die bei Tempeln und Gräbern in Westtheben gefunden worden sind, herrschen sehr geläufige und in der Regel einfache Motive und Details vor, die sich im grossen und ganzen vor allem an die Grabmalerei anschliessen lassen. Die grösste und interessanteste Gruppe bildet der Fund bei Senmuts Grab, der zeigt, wie ein Ostrakonmaterial aussieht, das in direkter Verbindung zu einem in der Ausarbeitung befindlichen Grabdekor steht. Es ist auffallend, dass es in dem gesamten hier präsentierten Material keine eigenartigen, abweichenden Bildgruppen gibt. Themata wie Tiergeschichte und Wochenlaube z.B. fehlen ganz wie auch Ostraka mit ausgearbeiteten Szenen. Auch Votivbilder sind fast gar nicht vertreten. Es wird deutlich, dass dieses Material ein ganz anderes Gepräge, einen weitaus zufälligeren Charakter hat als die Bilder aus dem Tal der Könige und aus Deir el Medineh. Es gibt keine Indizien dafür, dass gerade Künstler von Deir el Medineh für diese Darstellungen verantwortlich gewesen sein sollten. Es ist selbstverständlich, dass man, was Qualität und Typen angeh dieselbe Art von Bildern unter denen aus Deir Medineh wiederfinden könnte. Wichtig ist jedoc die Struktur des Materials zu berücksichtigen, wie sich nach Inhalt und Stilart definitiv von der dom nierenden Struktur der Produktion der Künstler vo Deir el Medineh unterscheidet. Andererseits mu man bedenken, dass der grössere Teil des Deir Medineh-Materials just aus dem Dorfe stammt, da es sich vielleicht hauptsächlich um Bilder handel die zustandekamen, wenn keine ermüdenden Arbeite die Hersteller belasteten, während das Material a Tempeln und Gräbern „im Feld" entstand und d Nebenergebnis einer harten Arbeit ist. Auch im T der Könige ist ein auffälliges Fehlen solcher Motiv die nicht direkt mit Mythologie und königlich Ikonographie zu tun haben, festzustellen. Nur in De el Medineh existiert ein wirklicher Motivreichtu mit einem bedeutenden Anteil detailliert ausgearbe teter, oft polychromer Bilder. Dieses Dorf muss d pulsierende Zentrum, ein Herzpunkt für einen gro sen Teil des künstlerischen Schaffens in der theb nischen Nekropole gewesen sein.



;ammlungen von Bildostraka aus Theben

verschiedenen Museen befinden sich Sammlungen n Bildostraka, die nicht aus dokumentierten Ausıbungen stammen. Vielfach kann man jedoch ihren :rkunftsort als Theben präzisieren, entweder aufund der Erwerbsumstände oder auch aufgrund von ıchriften mit Titeln und Namen, die mit Theben rbunden werden können. Besonders in deutschen mmlungen befinden sich zahlreiche Ostraka. Die niglichen Museen in Brüssel haben ebenfalls eine ıfangreiche Gruppe, sonst gibt es, soweit aus ıblikationen hervorgeht, nur wenige in anderen useen — die noch nicht publizierten Deir el Medih-Ostraka in Turin sind schon erwähnt worden. diesem Kapitel sollen vier Publikationen über traka behandelt werden; dabei soll das Material in r Absicht analysiert werden, zu sehen, ob es neue ;pekte liefern kann über die hinaus, die die Ostraka s den Ausgrabungen gaben. Abschliessend wollen r einen hastigen Blick auf die künstlerische Tätigit in Amarna werfen, um die Eigenart des thebaıchen Materials abzugrenzen zu versuchen.

orman de G. Davies über fünf Ostraka

hon 1917 richtete Norman de G. Davies seine ıfmerksamkeit auf die Monumentgruppe, die die ldostraka bilden. Mit den fünf Ostraka als Ausngspunkt, die er selbst in Theben gesammelt hat, rsucht er, ihre Bedeutung für die schöpferische itigkeit der Künstler zu zeigen[1]. Er weist auf Then als Zentrum künstlerischer Aktivität hin, aber ch auf die Bedeutung des Materials; gerade in ıeben sind die Kalksteinscherben in reichem Masse rhanden. Dieses Material hat die Kunst beeinflusst. ie Technik, welche es erfordert, hat das Skizzenhafte, das Flüchtige in diesen Bildern zur Folge. Es ist wichtig, die Qualität der Zeichnungen wahrzunehmen, die sicheren und treffenden Linien in den schnellen Skizzen. Die profan betonten Motive kontrastieren auch stark gegen die funerären und mythologischen. Es wird deutlich, wie Davies in einer anderen Publikation erwähnt hat[2], wie gewisse nur mehr seltene Szenen alltäglichen, genrehaften Charakters in der ramessidischen Grabmalerei das Interesse des Künstlers auf ganz andere Weise als die religiösen Darstellungen gefangen genommen haben.

Eins der Ostraka, die Davies präsentiert, kommt von Deir el Medineh. Von den übrigen sind zwei nach Kurna lokalisiert worden, während die beiden anderen ohne Herkunftsangaben sind. Aus Deir el Medineh stammt das Bild eines Fuchses mit einem Blumenstrauss, ein Fragment einer Szene, die zur Tiergeschichtegruppe gehört[3]. Von Kurna kommt die Darstellung eines Hundes, der einen Ibex anfällt, eine Szene, die offenbar zu den Wüstenjagdbildern der Privatgräber gehört, und ein Männerkopf, der mit seinem archaisierenden Stil an die Kunst des Mittleren Reiches erinnert und vielleicht an den Anfang der 18. Dynastie gehört. Die zwei anderen Bilder sind ganz anderer Art. Das eine ist eine Skizze mit zwei verschiedenen Motiven[4]: ein Wächter mit einem zahmen Affen samt zwei Vögeln; von diesen gehört das erste zu der oben behandelten wohlbelegten Affenwächtergruppe aus Deir el Medineh. Das andere Ostrakon trägt eine auf einem Pferd reitende Gestalt, also das Motiv, das als Astarte gedeutet worden ist und das im Material von Deir el Medineh mehrere Parallelen hat[5].

Ein Blick in das Lager der Antiquitätenhändler

Im Jahre 1941 publizierte L. Keimer 59 Ostraka[6], die vermutlich zum allergrössten Teil thebanischen Ursprungs waren. Diese hat Keimer in der Regel in den dreissiger Jahren bei verschiedenen Antiquitätenhändlern in Ägypten, die im allgemeinen eine ungefähre Herkunftsangabe machen konnten, erworben oder gesehen. Der Hauptteil dieser Gruppe scheint gut mit dem sonstigen thebanischen Material übereinzustimmen. Hier wie wohl auch sonst dürfte Deir el Medineh der Ursprungsort für die meisten sein. Mit Rücksicht auf den grösstenteils schlechten Zustand der Bilder ist es nicht immer möglich, sich eine klare Vorstellung von allen zu bilden — in einigen Fällen kann die Datierung von der für den grössten Teil ohne Zweifel richtigen, nämlich der ramessidischen Zeit vielleicht abweichen. Eine Herkunft aus Deir el Medineh wird durch die Ostraka bestätigt, die Personennamen und Titel (z.B. K 20, 39) tragen, aber auch durch Götterbilder mit besonderer Beziehung zu Deir el Medineh, z.B. Ptahs vom Tal der Königinnen (K 41) oder der Meretseger (K 43—48).

Bilder aus dem Motivkreis des Grabdekors

Reinen Skizzencharakter haben in grossem Ausmasse solche Bilder, die man gern auf den Motivkreis der Grabmalerei zurückführen möchte. Hier wie oft ist es schwierig, exakte Definitionen anzugeben, da die vorkommenden Szenen relativ allgemeiner Art sind und ihre Motive aus dem Alltagsleben schöpfen. Es ist nicht möglich, eine Grenze zwischen Bildern zu ziehen, die ohne direkten Anschluss an geläufige Themata hergestellt sind, und solchen, die als Skizzen oder Vorlagen, auch vielleicht Kopien, für Grabmalereien gedient haben. In dieser Gruppe kann man Genreszenen finden wie die Vogeljagd mit einem Netz im Papyrusdickicht (K 10), Ruderer in Papyrusnachen (K 50—51) — vielleicht können eben diese Bilder eine besondere religiöse Implikation haben — oder den Hirten mit einem widerspenstigen Stier (K 1). Die meisten anderen Bilder können oft nicht auf eine bestimmte Gruppe zurückgeführt werden. Es kann sich um stehende, sitzende oder anbetende Privatpersonen (K 22—24, 20[?]) handeln, um Details wie Gesichtsprofile oder eine Hand (K 26, 3) und um die üblichen Übungen von Königsköpfen (K 30—32). Weiterhin können einzelne Tiere wie Stiere, Ziegen oder eine Katze (K 2, 6—8) dargeste sein. Und natürlich können Bilder wie das einer Fr mit einem Brotkorb (K 18), die vor einem Opfertis sitzende Person (K 19) oder Opfergaben (K 53) au zu dieser Gruppe gehören, obwohl hier auch kleine Monumentgruppen wie Stelen als andere Zwec bereiche angeführt werden können.

Bilder mythologischen Inhalts

Zu den Skizzen mit mythologischen Motiven, die a der Grenze zur Gruppe der Votivbilder stehen, ab nicht klar dieser zugewiesen werden können — Gra bilder sind auch denkbar — gehören Darstellung des Kopfes des Gottes Amun, der Göttin Amente der Westgöttin, und eines heiligen Schiffes (K 3 35, 52).

Eindeutigere Votivbilder sind dagegen einige Ostr ka, die durch ihre Inschriften oder ihre spezielle, d Stelen entlehnte Form leichter gruppiert werden kö nen. Hierhin können Bilder von Göttern, die in d Regel in Theben wohlbekannt sind, gewiesen werde Amuns Widderkopf (K 36), Hathor als Kuh (K 37 Ptah, allein oder zusammen mit Thoth (K 38, 3 [diese Nr. jetzt in Stockholm, MM 14 054], 40, 41 Sobek (K 42), Meretseger (K 43—48) und Thoth (59). Ein Pferd mit Reiter kann zu der mehrma zitierten Astartegruppe gehören (K 5). Ein Löw der auf einem Naos liegt (K 49), kann lose m dieser Gruppe verbunden werden, doch kann hi auch ein Beispiel aus der Ikonographie des Tote buches vorliegen[7].

Tempelbilder

Ein von Pfeilen verletzter Löwe (K 9) ist ein Deta das am ehesten zu den Tempelbildern gehört. Medinet Habu in den Jagddarstellungen Ramses' II findet sich eine Parallele[8]. Wie Keimer schon gezei hat, existieren nahe Vergleichsstücke in Daress Material aus dem Königsgräbertal. In Privatgräbe gibt es auch ein paar Beispiele, in denen der Kön auf der Jagd auftritt[9]. Bei einem von diesen hand es sich um eine Löwenjagd, obwohl nicht mit Pfe und Bogen[10], weshalb man natürlich die Möglichke einer Attribution an die Privatgräber offenhalte muss.



nreszenen mit Affen gehören zu einer eher freiste-
ıden Gruppe im Ostrakonmaterial, worauf oben Zusammenhang mit den Deir el Medineh-Funden ıgewiesen worden ist. Sie nehmen eine freie Stel-ıg gegenüber den Affenbildern in den Privatgrä-n ein. Was die Bilder von z.B. musizierenden fen angeht, so ist die Grenze zur Gruppe der Tier-chichte schwer zu definieren. In Keimers Material cheint ein Affe mit einem Sack Nüsse (K 11) und anderer, der Doppelflöte spielt (K 12)[11], während e Person zu dieser Musik tanzt. Ein schlecht er-tenes Bild mit einem Pavian ist schwerer zu be-nmen (K 57).

Aus der Wochenlaubegruppe kommt ein Bild vor, e auf einem Bett sitzende Frau mit einem Säug-g (K 13).

Eine Anzahl obszöner Bilder (K 14—17) gehört em Typ an, der nicht in anderen Ostrakonsamm-ıgen vertreten ist. Sie weichen nicht von der Men-ität ab, die in obszönem Material anderer Epochen Ägypten geläufig ist, vor allem aus hellenistischer it. Die Motivgruppe hat indessen gerade in der nessidischen Epoche einen Durchbruch erfahren ch in anderen Medien als auf Kalksteinscherben. r „erotische" Papyrus in Turin[12], schon oben er-ähnt, zeigt, wie derartige Darstellungen systema-iert wurden und eine geschlossene Folge bildeten. e Ostrakonbilder dagegen sind ohne Zweifel frei-hende ephemäre Produkte, die nicht mit ganzen ldzusammenhängen verbunden sind.

Unter den übrigen Darstellungen befinden sich e detaillierte Wiedergabe der Hieroglyphe, die ein enschengesicht *en face* abbildet (K 28), die auch ı Quadratnetz trägt wie andere Bilder mit Hiero-phen, die oben erwähnt wurden. Weiterhin gibt ein Fragment einer ramessidischen Kartusche (K) und Inventarlisten (K 54—55), in denen Gegen-nde abgebildet sind, eine Gruppe, die an der enze zwischen Bildostraka und solchen mit In-hriften steht.

chnisch weist dieses Material keine Abweichungen n dem Üblichen auf. Bemerkenswert sind die An-ndung von Quadratnetz und auch die skulpturale arbeitung einiger Scherben, entweder durch Ein-zung (K 40—42) oder durch Abarbeitung der die lder umgebenden Partien (K 31).

Man kann sehen, dass dieses seiner Herkunft nach nicht ganz sicher bestimmte Material die zwei Gruppen umfasst, die in allen Ostrakonsammlungen zu dominieren scheinen. Das sind die Bilder mit Verbindung zu den Gräbern — und vor allem den privaten in diesem Fall — und das sind die Votivbilder. Ein paar Bilder grenzen an die Tiergeschichtegruppe, wenige Beispiele gibt es für Wochenlaube- und Tempelszenen. Einzigartig in Keimers Material sind die obszönen Bilder, die sonst entweder nirgends zutage getreten oder auch aus Taktgründen nie publiziert worden sind.

Thebanische Ostraka in deutschen Sammlungen

Unter den Ostraka, die sich in deutschen Sammlungen befinden und die E. Brunner-Traut zugänglich gemacht hat, soweit sie nicht schon durch H. Schäfers kurze Präsentation von 1916 bekannt waren, befindet sich eine Anzahl aus dem Neuen Reich und besonders der 19. und 20. Dynastie, die aus Theben stammen soll, obwohl nicht aus dokumentierten Ausgrabungen. Bei einem Blick auf die Struktur dieses Materials kann man sehen, dass es nicht von den Gruppierungen abweicht, die man für den Ostrakonfund der deutschen Grabungen in Deir el Medineh aufstellen konnte. Einige andere Scherben, die Brunner-Traut publiziert hat, kommen vielleicht ebenfalls aus Theben. Diese sind nicht in diese Übersicht einbezogen worden; soweit sie besonders interessante Züge aufweisen, sind sie in anderem Zusammenhang zitiert.

Aus dem Motivkreis der Gräber

Die Bilder, die an den Grabdekor anknüpfen, sind nicht zahlreich. Eine der wichtigsten Szenen ist die Darstellung eines Königs in einem Erscheinungsfenster (BT 26), die zum Repertoire der Privatgräber vor allem der 18. Dynastie gehört[13]. Andere Bilder haben meist Parallelen in dem deutschen oder französischen Deir el Medineh-Material, wie der Kutscher auf dem mit Pferden bespannten Wagen (BT 103) und die Opferstiere (BT 109, 111, 116). Sonst handelt es sich meist um Details, die aus einem grösseren Zusammenhang stammen können, z.B. ein Fisch (BT 138), der zu Teichdarstellungen gehören kann, ein Teil eines Prozessionsthrones (BT 30), der sich an Bilder des Königs in der Sänfte anschliesst,

oder gut ausgeführte Hieroglyphen, die Übungen für Inschriften sein können (BT 158, 160, 167, 168). Eine interessante Skizze eines Türsturzes, eines Bogenfeldes (BT 146), gehört definitiv zum Dekor der Königsgräber, ist also hier ein vereinzeltes Beispiel für ein „Arbeitsbild“, was wiederholt in Daressys Material zu finden ist.

Skizzen von Königsköpfen (BT 35, 40), eines Männerkopfes (BT 56) oder von Mädchen (BT 64) grenzen manchmal an Kritzeleien.

Votivbilder

Mehrere Götterdarstellungen in dieser Sammlung sind offensichtlich Votivbilder, was oft aus den Dedikationsinschriften hervorgeht. Manchmal handelt es sich nur um Fragmente, und der Votivcharakter tritt nicht völlig eindeutig hervor. Die Götter, die vorkommen, sind die üblichen, obwohl einige ikonographische Details ungewöhnlich sind. Es sind Amun (BT 2), Osiris-Djed (BT 6), Ptah (BT 10), Hathor (BT 14), Astarte (BT 16), Amun als Widder BT 77—79), Thoth als Affe (BT 82) und die Schlangengöttin, die in den meisten Fällen mit Meretseger identisch ist (BT 86, 87, 89, 90). Ausserdem kann das Bild von Amuns Prozessionsbarke (BT 18, 20, 21) dieser Gruppe zugerechnet werden, wie mit Parallelen in Möllers Deir el Medineh-Material geschehen ist.

Aus der Tiergeschichte

Ein einziges Bild, das klar zur Tiergeschichtegruppe gehört, ist hier vorhanden. Es ist die Darstellung einer Katze und einer Gans, die miteinander sprechen (BT 94)[14]. Andere Bilder derselben Gruppe finden sich auch bei Brunner-Traut, jedoch ohne Herkunft.

Schliesslich soll ein Fragment einer der häufigen Szenen mit einem Affenwächter (BT 119) erwähnt werden, die ja nicht klar zu gruppieren sind, da sie ein Eigenleben zu haben scheinen.

Die Brüsseler Sammlung

Die Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel besitzen eine umfangreiche Sammlung Bildostraka. Diese Scherben stammen nicht aus Ausgrabungen, sondern sind nach und nach, vor allem in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts im Kunst- und Antiquitätenhandel erworben worden. Marcelle We brouck hat in einer Reihe von Artikeln im Bulleti der Museen das Material in loser Folge präsentiert[15] Sie nimmt generell an, dass die Sammlung aus Th ben stamme[16], eine Zuschreibung, die stimmen dürft Dieses Material ist eine Mustersammlung der meist Typen, die in anderen Ostrakonkollektionen angetro fen wurden. Eine kurze Analyse des Gesamtmateria mag ausreichen, um einen Eindruck davon zu erha ten.

Motive, die vor allem an die Privatgräber anz schliessen sind, vertreten mehrere Aspekte. Es gi Skizzen von typischen Deckenmustern[17], auch eine flüchtigen Entwurf einer Grabwand mit drei Reg stern[18], beide vergleichbar mit ähnlichen, die b Senmuts Grab gefunden wurden. Weiterhin ersche nen verschiedene Anbetungs- und Opferszenen[19], d mehr oder weniger lose mit dem Bildprogramm d Privatgräber verbunden werden können, und ei Anzahl Genreszenen, deren Inhalt vor allem in d Privatgräbern vorkommt. Hier gibt es die Szene m dem Mann auf dem mit Pferden bespannten Wagen[20] hier gibt es Ringkämpfer[21]. Rinder werden dem Gra herrn vorgeführt, oft von einem Hirten, der kau sein Tier unter Kontrolle halten kann[22]. Überhau nehmen die Tierbilder, solche ohne mythologisch Anklänge, einen grossen Platz in der Sammlung ei Fisch[23], Gazelle[24], Gans[25], Hyäne[26], Pferd[27] u Löwe[28] sind in einzelnen Exemplaren vorhande während andere Tiere in Genreszenen vorkomme Das Mädchen, das mit einer Katze spielt[29], wie au die Darstellung eines Vogelfanges[30] sind ungewöh lich, während das Bild von einem Kinde mit eine Affen oder einer Antilope[31] häufiger ist.

Man gelangt so zu den Szenen mit Affen wie den mit einem Sack Nüsse[32] — das Fragment einer Du palme[33] gehört vielleicht hierhin — oder denen, d Flöte oder Harfe spielen[34], Bildern, die über das zu Grabdekor gehörende Bildprogramm hinausgehe Sie grenzen, wie mehrmals oben gesagt ist, an d Bilder aus der Tiergeschichte, die in Brüssel z durch die Mäusedame, der eine Katze aufwartet, d Fuchs mit einem Joch oder als Gänsehirten und d Affen als Gärtner[35] vertreten sind.

Anderer informeller Art sind in Dekorprogramm ausserhalb von Gräbern und Tempeln vorkommen Bilder. Die Wochenlaubeszenen gehören hierhin, d nur sparsam in Brüssel vertreten sind[36]. Ein Bild d Sammlung zeigt eine junge königliche Person, dur den Uräus gekennzeichnet, die unbekleidet auf eine



ichen Kissen sitzt[37]. Dieser *„pharaon enfant"* kann interessante Parallelen angeschlossen werden. In iro befindet sich die Skizze einer Amarna-Prinzes- i[38], in Kopenhagen eine verwandte Darstellung[39], beide einem Bild in einem Amarna-Palast nahe- hen, nämlich dem Fragment mit der königlichen milie, das sich jetzt in Oxford befindet[40]. Wie oben geführt, gibt es sogar aus den Königsgräbern ein ispiel, das verwandt ist[41].

Gegen diese Bilder bilden diejenigen einen Kon- ist, die sich eng an die offiziellen Darstellungen der mpel anschliessen. Eine sehr feine Zeichnung zeigt amses II., wie er seine Feinde niederschlägt[42], eine izze, die eine gute Parallele in einem Ostrakon in oston hat, das aus dem Tal der Könige stammt[43], f dem Ramses IV. die Hauptfigur ist. Gewisse dere Ostrakonbilder könnten auch auf den Tempel- kor zurückgeführt werden, z.B. ein gebundener usländer[44] oder Reihen stehender Götter[45], wenn es h nicht so verhielte, dass diese natürlich auch in önigsgrab- oder Privatgrabkontext passen würden. asselbe gilt für manche Götterbilder, die klar an s mythologische Programm der Gräber anknüpfen, wohl einige auch als Votivgaben möglich sind. B. Amun-Min[46], Hathor[47] und Meretseger[48] kom- en hier vor. Ein wahrscheinlicher Gedanke ist je- och, dass die Votivbilder eine sekundäre Entwick- ng der mythologischen Tradition der Grab- und empelbilder sind, dass ihre Ikonographie aus der ir Gräber und Tempel geläufigen Tradition über- ommen worden ist. Zu der etwas für sich stehenden ruppe von Astarte-Bildern, der Göttin auf dem ferde, gehört ein Beispiel in Brüssel[49].

iese Brüsseler Sammlung spiegelt also gut die Zu- mmensetzung aus verschiedenen Bildgruppen wi- er, die für das thebanische Material aus Deir el ledineh typisch zu sein scheint. Hier gibt es Bilder, ie sich an die Privatgräber anschliessen, jedoch aum an die Königsgräber, hier gibt es Tierbilder, die twas von einem Eigenleben haben, manchmal mit erbindung zu den Tiergeschichtebildern, die auch präsentiert sind. Hier gibt es wenige Bilder, die mit rivater Malerei verknüpft werden können — die Vochenlaubegruppe — und ebenso wenige, die direk- en Bezug zu Tempeln haben. Götterbilder und da ft Votivbilder sind nicht ungewöhnlich. Den Haupt- eil des Materials nimmt eindeutig gerade die Bilder- elt ein, die für die Funde in Deir el Medineh typisch rar; strukturell gibt es hier eine Identität.

Theben und Amarna

In mehreren verschiedenen Zusammenhängen haben wir nun den Charakter des thebanischen Materials studieren und seine Zusammensetzung sehen können. Es kann von Interesse sein, nun zu betrachten, wie das Skizzenmaterial, das bei Ausgrabungen in Amarna zutage trat, aussieht, das einzige in etwa vergleichbare Material überhaupt, obwohl von bedeutend geringerem Umfang als das thebanische. Da wir für Amarna mit einer sehr umfangreichen künstlerischen Tätigkeit rechnen müssen, mit einer umwälzenden Neugestaltung sowohl ikonographisch als auch technisch, dürfte ein interessantes Künstlermaterial mit Skizzencharakter nicht fehlen.

Es ist erstaunlich, wie gering und qualitativ schlecht das Material aus Amarna ist, was Bildostraka anbelangt. Unter den Funden befinden sich zahlreiche Skulpteurskizzen[50], und diese zeichnen sich in der Regel durch eine den gezeichneten oder gemalten Bildern weit überlegene Qualität aus. Gewisse Ostraka mit Bildern, die man in Amarna fand, sind wahrscheinlich nichts anderes als begonnene Bildhauerskizzen; mit schwarzen Linien hat man das gezeichnet, was in den Stein eingraviert werden sollte, womit man niemals anfing — es gibt auch Beispiele für unvollendete Gravierungen[51].

Die vorkommenden Bildostrakonmotive sind ziemlich einförmig. Ein Pferdekopf und ein heiliger Falke auf einem Bild sind die einzigen wirklich guter Qualität[52]. Sonst sind ein weiblicher Kopf[53], ein Gefäss[54], ein Königskopf und eine Hand[55], ein hieroglyphisch aufgefasstes menschliches Gesicht[56], das Fragment einer Frauengestalt[57], ein paar hastig gekritzelte Figuren auf einem Bild[58] und ein elegant gezeichneter Pavian[59] repräsentiert.

Eine besondere Gruppe bilden einige Darstellungen mit deutlichem Votivcharakter. Sie gehören ja zu den interessanteren Funden aus Amarna, da sie zeigen, dass Aton nicht der einzige Gott an diesem ihm geheiligten Orte war. Schon die deutschen Ausgräber fanden ein Ostrakon mit der Abbildung eines Widdergottes (BT 80). Wegen der auf derselben Scherbe erscheinenden Darstellungen eines knienden Mannes bzw. eines Gefässes braucht dieses jedoch nicht als Votivbild klassifiziert zu werden. Die Kalksteinplatten in Form einer Stele mit anbetenden Personen vor der Nilpferdgöttin Thoeris[60] oder mit dem sitzenden Pavian[61], einer Gestalt Thoths, dürften ebenso wie das Bild eines heiligen Stieres[62] einfache

private religiöse Monumente sein.

Man kann also, was Amarna angeht, die einfachen und allgemeinen Darstellungen auf Ostraka nicht an bestimmte Themata anschliessen und sie auf Monumentgruppen wie Tempel, Gräber oder profane Bauten klar verteilen. Es gibt indessen Anlass anzunehmen, dass ein umfangreiches Skizzenmaterial auch hier vorhanden war. Wir kennen ja die intensive künstlerische Aktivität so wohl, was die Rundskulptur in Amarna angeht, Thutmoses Werkstatt mit ihren Modellen und unvollendeten Arbeiten. Die Ursache für das Fehlen von Ostrakonbildern dort beruht darauf, dass das Material nicht zugänglich war, dass die Sandsteinberge in der Umgebung nicht solche für Zeichenzwecke geeigneten Splitter liefern konnten wie die Kalksteinberge in Theben. In Amarna hat man mit anderem Material gearbeitet, es dürfte sich um Papyrus oder auch Holztafeln gehandelt haben. Dieselbe Ursache dürfte dem äusserst sparsamen Vorkommen von Bildostraka an anderen Stellen in Ägypten als Theben zugrundeliegen. Andererseits hat man den Eindruck, dass die Kunst der Amarna-Zeit in vielem von einem freier schaffenden Künstler geprägt sei. Sie wird von einer Souveränität

bestimmt, die bedeuten könnte, dass Künstler in gros
sem Ausmasse sich z.B. fertiggestellte Mauerfläche
vornahmen und ihre Darstellungen direkt auf sie ski
zierten, dass man mehr nach Gespür und aus eine
überfliessenden Spontaneität die Kunstwerke hervo
gehen liess. Die Künstler in Amarna bildeten nu
eine Generation, es gab keine ortsgebundenen jah
hundertelangen Traditionen hier. In gewissem Grad
werden aber diese sozusagen improvisierten Leistun
gen durch unsere Kenntnis der umfassenden Arbeits
prozedur, die in Amarna bei der Bildhauerei ange
wandt wurde, widerlegt.

Die Ostrakonbilder sind gewiss eine typisch theba
nische Erscheinung. Es dürfte auch, nachdem wi
nun die Funde und Sammlungen durchstreift haben
angemessen sein zu sagen, dass diese Kunst vor allen
von der Deir el Medineh-Gruppe getragen wurde
dass sie ihr schöpferisches Zentrum in dem kleine
Dorf mitten in der thebanischen Nekropole, von de
numinosen Gebirgen, die die Grabkammern de
Ewigkeit bargen, umgeben, hatte. Hier befinden wi
uns nun bei einer Hauptader der ägyptische
künstlerischen Tradition während einiger Jahrhun
derte.

)ie Gayer-Anderson-Sammlung von 3ildostraka in Stockholm

ine bisher unpublizierte Sammlung Bildostraka be- ndet sich im *Medelhavsmuseet* in Stockholm. Diese t in ihrer Gesamtheit ein Geschenk des britischen lajors R. G. Gayer-Anderson Pascha[1], der sie 1935 er ägyptischen Sammlung in Stockholm übergab. ayer-Anderson hatte während einer Reihe von ıhren in enger Verbindung mit dieser ägyptischen ımmlung gestanden, die sich unter der Leitung des ımaligen Kronprinzen, König Gustaf Adolfs, im ufbau befand. Gayer-Anderson hatte mehrere Sek- onen seiner grossen ägyptischen Kollektion Stock- olm überlassen, ehe er 1935 beschloss, das zu geben, as er selbst als das Beste unter seinen Altertümern etrachtete, seine Bildostraka.

Es gibt keine direkte Herkunftsangabe für diese ildostraka. Gayer-Anderson nennt Luxor und Deir l Medineh; in einigen Fällen weiss er, dass ver- hiedene Scherben zusammen gefunden worden sind. s dürften indessen keine Zweifel an dem thebani- hen Ursprung dieser Sammlung herrschen. Bei nem Studium ihrer Struktur und Einzelheiten wird ; deutlich, dass wir es hauptsächlich mit Material us Deir el Medineh zu tun haben und dass die atierung in die spätere Hälfte des Neuen Reiches nt mit den Ostraka von diesem Ort, die oben prä- entiert wurden, zusammenpasst. Gewiss können ein- elne Bilder, vor allem solche, die nur grobe Kritze- ien sind, aus ganz anderer Umgebung und aus ganz nderen Epochen stammen; solche sind indessen nur eripher und oft so unspezifisch, so dass man sie ch fast in jedwelchem Zusammenhang vorstellen ann, wo ein Mensch sich mit einem Pinsel und eichenmaterial beschäftigte. So kann man das even- ielle Vorhandensein von moderneren Produkten ıanchmal vielleicht nicht ausschliessen, was natür- ch bei allen Gegenstandsgruppen ohne fixierte 'undumstände ein Problem ist.

In dem Katalog, der hier folgt, haben wir vorge- zogen, das Material nicht strikt nach hypothetischen Zweckbereichen zu gruppieren, wie es z.B. mit Daressys Fund geschah. Stattdessen werden wir es, um diese Bilder oft sehr ambivalenten Charakters nicht allzu fest zu binden, nach dem Hauptinhalt einteilen. Das, was sich im Zentrum der Aufmerksamkeit des Künstlers befand, das, was die dominierende Vorstellung in seinem Bewusstsein bildete, als die Zeichnungen entstanden, soll die Richtlinie für eine Gruppierung sein. So finden wir in diesem Material eine um den König zentrierte Sphäre, eine Sphäre der Götter und eine, in der diese Elemente nicht vorkommen, eine private, die in mehrere Gruppen unterteilt werden kann. Diese verschiedenen Sphären können manchmal ineinander übergehen. Wie früher angedeutet wurde, können keine klaren Grenzen gezogen werden, kann ein Bild oft nicht eindeutig mit einem bestimmten Zweckbereich oder in diesem Falle mit einer bestimmten Sphäre verknüpft werden. So können Darstellungen der königlichen Sphäre Verbindungen zu Königsgräbern und Tempeln oder vielleicht sogar zur Palastmalerei und manchmal zu Privatgräbern und Kultkapellen haben. Darstellungen der mythologischen Sphäre können teilweise ebenfalls mit diesen Zweckbereichen zusammenfallen, aber ausserdem zu funerären Gegenständen gehören oder Votive sein. In der privaten Sphäre befinden sich Bilder, die mit dem Privatgräberprogramm zu tun haben, von Genreszenen bis zu Details wie Tieren oder Hieroglyphen — die teilweise auch in ganz anderem Zusammenhang denkbar sind — doch erscheinen hier auch spezielle Gruppen wie Wochenlaube und Tiergeschichte und andere, die ein gewisses Eigenleben haben, ohne an einen bestimmten uns bekannten Dekorsektor angeschlossen werden zu können. In den einzelnen Fällen werden wir

oft eine nähere Bestimmung vornehmen, das Wahrscheinliche bei einer Verbindung mit einem Zweckbereich suchen, wobei man sich jedoch ständig dessen bewusst sein muss, dass es in vielen Fällen mehrere Bestimmungsmöglichkeiten geben kann. Das wichtigste ist vielleicht, die Motivkreise zu bestimmen, zu sehen, wie die Gestaltungsfreiheit des Künstlers an eine relativ begrenzte Anzahl Themata gebunden ist. Ein Ausbruch aus der Tradition hat im Prinzip nicht stattgefunden, sondern der Künstler ist stark von seinen Aufgaben und von dem Schulprogramm mit einer manchmal zurückblickenden Bindung an überliefertes Bildgut beeinflusst.

Katalog

Die königliche Sphäre

Die Gruppe umfasst vor allem Bilder, in denen der König die Hauptperson ist. Der König zusammen mit Göttern, der König im Streit oder bei der Ausfahrt im Wagen, der König allein samt Details seiner Gestalt sind Bilder, die mit ganz verschiedenen Dekorprogrammen in Verbindung gesetzt werden können. Nicht nur die Bilderwelt der Tempel und Gräber ist hier aktuell. Einige Bilder können zusammen mit allegorischen Darstellungen mit königlicher Symbolik vielleicht hypothetisch an ausserhalb der Tempel und der Gräber liegende Zweckbereiche, z.B. Palastmalerei geknüpft werden. Die künstlerische Qualität der Bilder variiert; einige sind offenbar grobe Übungsstücke, andere haben eine elegante Linienführung. Keins von diesen Bildern hat eindeutigen Votivcharakter.

1. MM 14 001 — Kalkstein — 10,1×11,5 cm

Drei von den Kanten sind abgeschliffen, eine Kante ist abgeschlagen. Auf der einen Seite der Scherbe eine Zeichnung in schwarzbrauner Farbe.

Links steht ein König, nach rechts gewandt, bekleidet mit einem Königsschurz, der mit Gürtel, Schwanz und einem Mittelteil mit zwei Schlangen am unteren Abschluss versehen ist. Er trägt ausserdem ein plissiertes Kopftuch mit einem Uräus, einen Halskragen und Armbänder.

Rechts steht, nach links gewandt, eine Göttin, die mit ihrer einen Hand das linke Handgelenk des Königs umfasst. Sie trägt eine Krone mit Sonnenscheibe, Kuhhörnern und möglicherweise Uräu weiterhin Halsschmuck (*Menat*), samt Armbänden an den Oberarmen und den Handgelenken. Das Gewand ist eng. Die grosse Perücke ist ebenso wie di Sonnenscheibe der Krone mit derselben Farbe wi die Konturlinien gefüllt. Mit ihrer linken Hand häl sie ein Lebenszeichen an die Nase des Königs.

Eine Umrahmungslinie befindet sich hinter den König. Oberhalb der Figurengruppe stehen zwe vertikale Inschriftzeilen mit dem fragmentarische Text: [Hieroglyphen] . . . [Kartusche]. Links von der Kartusch steht ein *ʿnḫ*-Zeichen, das wahrscheinlich zu eine Gruppe *di ʿnḫ* gehört hat.

Der Name des Königs ist Amenophis. Es kan sich hier um eine Darstellung des vergöttlichte Amenophis I. handeln, der zusammen mit Hatho abgebildet wäre. Diese beiden haben eine enge Verbindung mit der thebanischen Nekropole[2]. Auch unter dem Aspekt als Schutzgöttin des Königs mus hier Hathor betrachtet werden[3]. Das Motiv, dass ein Gottheit einem König Leben spendet, ist in Gräbern und Tempeln sehr geläufig. Die besondere Verbindung des deifizierten Königs und der Nekropolengöttin könnte einen speziellen Hintergrund in den religiösen Denken der Deir el Medineh-Gruppe haben. Die Identifizierung des abgebildeten Königs is aber nicht eindeutig; die Göttin könnte auch als Isi gedacht werden. Die Inschriftzeile rechts könnte sich auf die Göttin beziehen und sie als Herrin des Himmels und Schützerin erwähnen. Eine ursprüngliche Stelenform der Scherbe ist denkbar.

2. MM 14 125 — Kalkstein — 11×10,6 cm

Die Scherbe hat zwei abgeschliffene Kanten, die anderen zwei sind Bruchkanten. Vielleicht war di Scherbe stelenförmig. Auf der einen Seite ein fragmentarisches Bild in roten und schwarzen Linien, di teilweise in den Stein eingeritzt worden sind. Inschrif in schwarz.

Das Bild zeigt die Köpfe eines Königs und eine Gottes. Links der nach rechts gewandte Königskopf der die blaue Krone mit Uräus trägt, dazu aber noch zwei einfassende Federn und eine Sonnenscheib oben darauf. Der Gott scheint seinen Arm um den Hals des Königs zu legen. Sein Kopf ist nach links gewandt. Es ist ein Männerkopf mit Bart und eng anliegender Haube. Es dürfte sich um Ptah handeln Um seine charakteristische Haube hat man jedoch auch zwei Federn plaziert, die mit roter Farbe aus-

;efüllt zu sein scheinen, zwischen denen sich viel-eicht eine Sonnenscheibe befand.

Oberhalb der Köpfe steht eine doppelte Kartusche ɪit dem Namen Ramses' IV. Rechts davon befinden sich ein paar Hieroglyphen ... in einer senkrechten Spalte, die schwer usammenhängend zu deuten sind. Die senkrechte ,inie links gehört zur Struktur der Scherbe.

Kronen dieser Art sind für den König und Ptah m Neuen Reich belegt[4]. Die intime Szene, in wel-her der Gott den König umarmt, ist sehr interessant, a sie nicht ganz geläufig ist. Möglicherweise hat lieses Motiv einen Hintergrund in Darstellungen der Amarna-Zeit, obwohl es schon früher belegt ist. Einige Stelen zeigen Mitglieder der Königsfamilie in Amarna in ähnlicher Haltung[5]. Dieses ziemlich in-ormelle Motiv sollte hier berücksichtigt werden.

. MM 14 071 — Kalkstein — 11,4×8,4 cm

Die Scherbe hat überall unregelmässige Kanten. Auf iner Seite sitzt ein Feuersteinkügelchen. Auf dieser Seite gibt es eine Darstellung in rot und schwarz. Die ursprüngliche Bildfläche ist etwas reduziert. Ein Teil des Bildes scheint absichtlich zerstört worden u sein.

Abgebildet sind ein König und ein Gefolgsmann. Ungefähr in der Mitte des Bildes ist der König in chwarzen Umrisslinien mit rot bemalten Gesicht, Hals und Beinen wiedergegeben. Er trägt eine kurze Perücke mit Uräus und Stirnband samt einem kurzen Bart. Seine Bekleidung besteht aus einem Hemd, das ie obere Partie des Oberkörpers bedeckt und das lurch zwei Zipfel, die über der unteren Partie des Brustkorbes geknotet sind, befestigt ist. Es hat kurze Ärmel und ist eine Art von Panzerhemd; da es ge-unktet ist, soll vielleicht Leopardenfell als Material ngedeutet werden. Die Kleidung wird vervollständigt urch einen plissierten Schurz mit einem mit zwei Uräen, die Sonnenscheiben auf den Köpfen tragen, eschmückten Mittelstück. Auf dem Rücken des Kö-igs hängt ein Köcher, der stellenweise schwarz ge-unktet ist, was darauf deutet, dass er teilweise mit Leopardenfell überzogen ist. Zwei herabhängende Bänder links von Köcher gehören zur Perücke. Das echte Handgelenk trägt ein Armband, am linken Arm befinden sich vielleicht Spuren eines Armbands. Der König erhebt den rechten Arm, um mit einem Krummschwert den oder die Feinde oder das oder ie Tiere zu vernichten, die er in der linken Hand hält. Sein Opfer ist jedoch nicht mehr sichtbar, da die Scherbe hier absichtlich zerstört worden ist.

Oberhalb vom linken Arm des Königs befinden sich Reste einer vertikalen Inschrift. Die Hierogly-phen sind kaum noch leserlich, doch scheint es sich um einen Teil der Königstitulatur zu handeln; der Anfang ist offenbar , „der starke Stier".

Der Gefolgsmann ist ebenso wie der König nach rechts gewandt. Er ist in ein weites gebauschtes plis-siertes Gewand und Perücke gekleidet. Er trägt über der Schulter einen Bogen und in der linken Hand ein Krummschwert oder eine Axt. Er ist kleiner dargestellt als der König, teilweise von der Wert-perspektive bedingt, teilweise aber auch von dem links vom König zur Verfügung stehenden Raum.

Der König nimmt eine klassische pharaonische Pose ein, für die es an Belegen auf Ostraka nicht fehlt[6]. Meistens schlägt er auf diesen Bildern aus-ländische Feinde nieder, aber auch auf Jagdbildern kommt dieselbe Haltung vor. So gehört z.B. das Ostrakonbild mit einem König auf Löwenjagd zu demselben ikonographischen Thema[7]. In diesem letz-ten Bild ramessidischen Datums erscheint übrigens dieselbe Kleidung des Pharao. Es dürfte aber unge-wöhnlich sein, dass der König in dieser Pose zu-sammen mit einem Gefolgsmann dargestellt ist. Die Szene ist etwas informell, was auch durch die „Feld-kleidung" des Königs betont wird. Der symbolische Charakter des Motivs ist vielleicht sekundär, hier wird primär etwas Momentanes ausgedrückt, nicht eine feierliche rituelle Handlung. Die nächsten Paral-lelen wären in den Kriegs- und Jagddarstellungen der ramessidischen Tempelbauten zu suchen.

Die anscheinend absichtliche Zerstörung eines Bildteiles ist aus dem Gesichtspunkt interessant, dass sie uns eine Andeutung von dem magischen Gehalt des Bildes geben kann. Diese Bilder, die in Deir el Medineh oder anderswo gezeichnet worden sind, sind nicht blosse Abbilder, sondern lebendige Erscheinun-gen der dargestellten Gestalten. Dies ist natürlich nicht immer im Bewusstsein des Künstlers oder des Betrachters des Bildes eine dominierende Vorstellung, kann aber manchmal eine vorherrschende Rolle spielen.

4. MM 14 114 — Kalkstein — 6,5×5,8 cm

Die Scherbe hat überall unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Zeichnung in rot und schwarz. Die Bild-fläche ist beträchtlich reduziert.

Zwei nach rechts gewandte Personen stehen auf einem mit Pferden bespannten Wagen. Die rechte ist ein König, bekleidet mit einem weiten plissierten Gewand von halbdurchsichtigem Stoff. Er trägt einen breiten Halskragen, einen Bart und eine kurze Perücke mit einem verzierten Stirnband, an dem sich ein Uräus befindet. In beiden Händen hält er die rot gezeichneten Zügel, die Schleifen oberhalb der Hände aufweisen. Die Person hinter ihm ist eine Frau. Sie ist auch in ein plissiertes halbdurchsichtiges Gewand samt Halskragen gekleidet. Sie trägt eine dreiteilige Perücke und darauf eine Krone, die aus zwei Federn und einer Sonnenscheibe auf einer Basis besteht, an der sich anscheinend ein Uräus befindet, dessen Kopf rechts vor der Sonnenscheibe sichtbar ist. Dieser Kronentyp wird häufig von Königinnen des Neuen Reiches getragen.

Vom Wagen ist nur die obere Partie erhalten, in der sich ein ovales Loch befindet, ausserdem rechts ein Köcher, der zur Standardausrüstung dieser Wagen gehört. Der Wagen ist dekoriert, sein unterer Teil und der Köcher sind rot bemalt. Um das ovale Loch herum läuft ein Muster schwarzer Punkte, und rote befinden sich an der linken Kante (Vgl. VA 2783). Das oder die Pferde sind nicht mehr erhalten, nur ein schwarzer Strich deutet vielleicht einen Schwanz an.

Das Bild zeigt einen König und eine Königin auf einem Wagen, der vom König selbst gelenkt wird. Es handelt sich um eine sehr ungewöhnliche Darstellung. Nach der Art der Gewänder zu urteilen, stammt das Bild aus ramessidischer Zeit. In dieser Epoche wird der König meistens allein in seinem Wagen abgebildet, obwohl er in Wirklichkeit einen Wagenlenker hatte[8]. Es gibt einen ideologischen Hintergrund für den Wunsch, den König allein im Wagen entweder auf dem Schlachtfeld oder bei der Jagd darzustellen. Es gibt jedoch eine Gruppe Bilder aus dem 14. Jahrhundert, auf denen der König von der Königin im selben Wagen begleitet wird. Es sind Szenen aus der Amarna-Zeit, die in Gräbern in Amarna belegt sind[9]. Aber in Theben selbst ist das Motiv auch belegt. Echnaton und Nefertiti fahren im pferdebespannten Wagen mit dem König als Lenker aus. Diese Szene kann nun belegt werden durch die Rekonstruktion von Wandfeldern von Echnatons Aton-Tempel in Karnak. Eine Darstellung dort bietet eine genaue Parallele[10] zu diesem Ostrakon. Wir sind geneigt, dieses Ostrakonbild als einen Beleg für eine Tradition anzunehmen, die nach der Amarna-Zeit, in welcher eben dies Motiv vielleicht seine Entstehung hatte, vor allem *neben* dem Tempel- und Gräberdekor überliefert wurde. Es kann für z.B. die Palastmalerei ganz eigene Traditionen geben, die wir jetzt nicht mehr verfolgen können; es ist wichtig, mit dieser hypothetischen Möglichkeit zu rechnen. Eine Darstellung in einem Privatgrab der Zeit Ramses' II., in der der König zusammen mit der Königin bei einer Zeremonie auf unkonventionelle Weise wiedergegeben ist[11], erweist, dass vielleicht solche informelleren Motive manchmal die Traditionen anderer Dekorkreise durchbrechen konnten.

5. MM 14 012 — Kalkstein — 19,5×19,3 cm

Überall ziemlich unregelmässige Kanten. Einige kleinere Bruchstellen auf der Bildseite. Zeichnung erst in roten, dann in schwarzen Konturen.

Das Bild stellt einen König in einer Sänfte dar. Die Zeichnung dürfte unfertig sein, eine detaillierte Behandlung des Körpers fehlt. Der König sitzt nach rechts gewandt. Er trägt die blaue Krone mit Uräus. In der rechten Hand hält er ein Herrscherszepter und eine sog. Geissel, während er die linke ausstreckt. Ein paar sehr schwache Linien deuten an, dass das Bild des Königs in seiner jetztigen Ausführung nicht das ursprüngliche ist. Der linke Arm war in analoger Haltung wie der rechte wiedergegeben, die Hände lagen nebeneinander auf der Brust und hielten je ein Attribut. Ebenso gibt es schwache Spuren — nur in rot — eines plissierten Gewandes.

Der König sitzt auf einem Kissen, das auf dem Throne liegt, dessen Seite von einer Sphinx gebildet wird. Zwischen ihren Beinen sind die Löwentatzen der Beine des Thrones sichtbar. Links an der Rückseite des Thrones ist die Tragstange angebracht.

Dieser König in der Sänfte[12] könnte nicht un wahrscheinlich Amenophis I. sein, dessen Statue bei Festen herumgetragen wurde[13]. Eine solche tragbare Statue wäre dann hier dargestellt. Die Sphinx ist ein königliches Schutz- und Machtsymbol, die oft neben dem Löwen ein Element in der Konstruktion eines Tragsessels ist. Vor allem ist dieses Bild für die Deir el Medineh-Gruppe aktuell. Vielleicht wäre eine Votivfunktion denkbar, sonst ist die Verbindung mit der Grabmalerei offenbar.

6. MM 14 009 — Kalkstein — 12,6×22,6 cm

Die Scherbe hat unregelmässige Kanten. Die un

pprüngliche Bildfläche ist etwas reduziert. Auf beiden Seiten Bilder und Inschriften in schwarzen Konturen. Die Oberfläche ist stellenweise abgesplittert.

Auf der einen Seite ist ein König in einem weiten Gewand dargestellt, u.a. mit einer Quaste an einem vorne herabhängenden Teil (nun zum grossen Teil abgesplittert). Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Der König trägt eine kurze Perücke mit einem Uräus und Armbänder an Oberarm und Handgelenk. Der rechte Arm ist durch Absplitterung nicht mehr vorhanden. Er wendet sich nach rechts und streckt seinen linken Arm aus. In der Hand hält er auf einer Jnterlage, die ein *nb*-Zeichen ist, einen Falken. Links vom König befindet sich eine Titulatur, von einer Namenskartusche gefolgt: [Hieroglyphen], „Der König von Ober- und Unterägypten, Der Herr der Beiden Länder . . .". Die Zeichen in der Kartusche sind sehr undeutlich und schwer leserlich. Die erste Hieroglyphe dürfte ein *rʿ*-Zeichen sein, die letzte ein *stp*, weshalb es sich um einen ramessidischen König handeln kann.

Die andere Seite weist in der Mitte eine vertikale Inschriftzeile auf. Die Hieroglyphen sind grösstenteils verwischt und kaum leserlich. Eine Königskartusche befindet sich darunter. Rechts oben von der Zeile ist ein Falke mit der Doppelkrone gezeichnet, unter ihm die Titulatur *nb tꜣwy*, „Der Herr der Beiden Länder", von einer Kartusche mit jetzt unleserlichem Namen gefolgt. Links von der Zeile sind von oben nach unten ein Schakalkopf, eine Eule (die Hieroglyphe *m*), eine Hornviper (die Hieroglyphe *f*) und ein straussenartiger Vogel wiedergegeben. Zwischen den beiden letztgenannten gibt es schwache Spuren eines weiteren Vogelbildes.

Wir haben hier ein typisches Übungsstück vor uns, dessen Bilder und Inschriften hauptsächlich zu der königlichen Sphäre gehören: König, Fragmente von Königstitulaturen, Kartuschen samt dem Falken mit Doppelkrone. Die Haltung des abgebildeten Königs ist die eines Opfernden. Der Falke ist eine Erscheinungsform des Königs und verkörpert das Königtum.

'. MM 14 117 — Kalkstein — 5,6×10,1 cm

Scherbe mit zwei abgeschliffenen und zwei unregelmässigen Kanten. Auf beiden Seiten Darstellungen und Schriftzeichen in schwarz.

Mitten auf der einen Seite steht auf einer fragmentarischen Basislinie ein König, der als Silhouette wiedergegeben ist. Er ist nach rechts gewandt und trägt die blaue Krone mit Uräus und herabhängendem Band und einen kurzen Schurz, an dem ein Schwanz befestigt ist. In der rechten Hand hält er über der Schulter ein Herrscherszepter und eine sog. Geissel, in der linken eine Feder. Über diesem Bild erscheint eine Sonnenscheibe mit zwei Uräen. Links stehen die zwei Zeichen *nswt bit*, „Der König von Ober- und Unterägypten" und darunter eine Kartusche mit dem Namen Ramses' IV. Rechts befinden sich weitere Hieroglyphen: *bḥdty*, „der von Edfu" und ein Geier mit Flagellum, der Muts Name repräsentieren könnte.

Auf der andern Seite erscheint in der Mitte ein nach rechts gewandter kniender König. Er ist als Silhoutte auf einer Basislinie wiedergegeben. Er trägt einen niedrigen Helm oder eine kleine Perücke mit Uräus und einem Band, das hinten herabhängt. Er ist mit einem Schurz bekleidet, der einen dreieckigen Mittelteil aufweist. Er hält ein Herrscherszepter und eine sog. Geissel über der Schulter — möglicherweise ist aber seine Geissel mit dem herabhängenden Band identisch. Unten befinden sich einige etwas verwischte Hieroglyphen, links ein *ʿnḫ*-Zeichen, rechts die Gruppe *wn* und darunter eine Schwalbe.

Diese Übungen sind um den König, den Königsnamen und um Zeichengruppen, die teilweise zu geläufigen königlichen Zusammenhängen gehören, zentriert. Die Feder des stehenden Königs ist als die der Maat zu deuten.

8. MM 14 020 — Kalkstein — 13,7×17,4 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Beide Seiten sind für Zeichnung bzw. Inschrift verwendet, beide in schwarz.

Die Zeichnung zeigt zwei Profile von Männern, ein grosses und ein kleineres. Das grosse ist in kräftigen stereotypen Linien ausgeführt. Nase, Mund und Auge sind detailliert wiedergegeben. Eine Linie deutet die Stelle für den Beginn einer Kopfbedeckung an, zwei Linien skizzieren die rechte Schulter. Das kleinere Profil besteht aus schwächeren Linien; besonders Form und Details der Nase sind abweichend. Nur der vordere Teil dieses Profils ist erhalten.

Diese Zeichnung muss, wie mehrere, die hier unten folgen, obwohl sie manchmal keine königlichen Attribute tragen, im Zusammenhang mit den unzähligen Ostrakonbildern gesehen werden, die Profile oder Köpfe von Königen wiedergeben. Sie gehört zu der Reihe von sehr geläufigen Übungen, das klischeeartige Königsbild darzustellen.

Die andere Seite zeigt eine hieratische Inschrift, die eine Liste von afrikanischen Ortsnamen ist. Sie ist separat veröffentlicht worden[14].

9. MM 14 022 — Kalkstein — 16×11,8 cm.
Für die verso-Seite, s.u. Nr. 110

Überall unregelmässige Kanten. Auf beiden Seiten Darstellungen und Hieroglyphen in schwarz. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert. Auf einer Seite befinden sich ein paar gelbe Farbflecken.

Die eine Seite wird von einem Männerkopf in Rechtsprofil beherrscht. Er trägt eine kurze Perücke, die eine Innenzeichnung aus Strichen und Punkten aufweist. Um den Kopf herum sind ohne innere Ordnung Bilder eines Löwen und eines Schakals sowie Hieroglyphenzeichen verstreut. Ganz links befindet sich ein fragmentarisch erhaltener Schakal, nur Ohren, die obere Partie des Kopfes und eine Schulter sind sichtbar — es handelt sich wahrscheinlich um ein Bild des Anubis. Oberhalb davon befindet sich ein Löwenkopf mit kurzer Mähne und offenem Maul. Teilweise über den Löwen, aber in entgegengesetzter Richtung ist die Hieroglyphengruppe , also „Löwe", geschrieben. Unter dieser Gruppe steht die Hieroglyphe, die einen sitzenden Mann darstellt. Über dem die Bildfläche beherrschenden Kopf sieht man die Eule, die Hieroglyphe für *m*. Rechts vom Kopf befindet sich ein Bild eines heiligen Auges, die Gruppe *ḏd*, „sagen", die Hieroglyphe für ꜣ, und unten die Gruppe *tm*. Es gibt ausserdem sehr schwache Spuren weiterer Zeichen.

Auf der anderen Seite erscheint eine Darstellung eines Affen. Die Scherbe ist ein typisches Übungsstück mit sehr geläufigen Hieroglyphen und Bildern. Der Männerkopf, der das Hauptbild ist, ist leicht in die Typenreihe der Königsköpfe einzuordnen.

10. MM 14 024 — Kalkstein — 12×20 cm.
Für die verso-Seite, s.u. Nr. 70

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Teilweise beträchtliche Absplitterungen. Die Scherbe war in drei Stücke zerbrochen und ist nun zusammengeklebt. Auf beiden Seiten Zeichnungen in erst roten, dann schwarzen Umrisslinien, einige Details nur in schwarz.

Rechts auf der einen Seite finden sich schwach aber deutlich sichtbar zwei Männerprofile. Oben ist es ein Königsprofil mit Uräus an der Stirn. Die Details sind fast ganz verschwunden. Der König hat keine Krone, sondern eine Perücke getragen. Der untere Kopf ist besser erhalten und sehr sicher und elegant ausgeführt in schöner weicher Linienführung. Nur das vordere Profil ist noch vorhanden; ein Uräus kommt hier nicht vor.

Eine Person mit einem Messer ist auf der anderen Seite dargestellt. Bei beiden Köpfen ist der Übungs-charakter dieser Scherbe offenbar.

11. MM 14 025 — Kalkstein — 12,4×14,4 cm

Überall unregelmässige Kanten. Auf der einen Seite ist die Bildfläche beträchtlich durch Absplitterung beschädigt. Auf beiden Seiten Zeichnungen in schwarzen Konturen, die teilweise Verbesserungen von einer Zeichnung in rot sind.

Die eine Seite zeigt zwei Männerköpfe im Profil, den einen nach rechts, den anderen nach links gewandt. Der linke gibt einen König mit unterägyptischer Krone und Uräus wieder, der rechte einen Mann mit kurzer Perücke und kurzem Kinnbart, einen Mann, der wahrscheinlich auch als ein König aufzufassen ist. Mehrere Halslinien sind gezeichnet, die wohl Korrekturen sind.

Die andere Seite hat auch ein Profil getragen, nach links gewandt. Durch Beschädigung ist eigentlich nur noch die Perücke erhalten.

Diese groben Übungszeichnungen haben eine Parallele in Nr. 18 unten.

12. MM 14 026 — Kalkstein — 13,6×12 cm

Die Scherbe hat unregelmässige Kanten. Eine grosse Partie der Bildflächen fehlt. Auf beiden Seiten Darstellungen, zum Teil eingeritzt. Zeichnungen in roten, dann schwarzen Linien.

Die eine Seite zeigt einen Königskopf. Die Fläche war mit einem Quadratnetz aus roten Linien überzogen. Die Quadrate messen 1,9×1,9 cm. Der Kopf ist nach rechts gewandt. Er trägt die blaue Krone und hat einen doppelten Halsring. Die Lippen sind rot gemalt. Die Profillinie ist in den Stein eingeritzt. Eingeritzt sind auch Braue, Auge und Mund.

Auf der andern Seite findet sich oben links ein nur teilweise erhaltenes, nach links gewandtes menschliches Profil. Es ist gänzlich in den Stein eingeritzt. Auch auf dieser Seite sind Reste eines roten Quadratnetzes feststellbar. Es ist dies der Typus des Königskopfes mit Perücke.



3. MM 14 027 — Kalkstein — 10,2×9,3 cm

Inregelmässige Kanten. Die ursprüngliche Bildfläche urch Absplitterung teilweise reduziert. Auf der einen eite ein Bild in schwarzen Umrisslinien.

Das Bild zeigt einen Königskopf, nach links gewandt. Es ist von konventioneller Ausführung mit art, Kopftuch und Uräus. Das Ohr ist durchbohrt ür Ohrschmuck).

. MM 14 028 — Kalkstein — 5,9×10 cm

nregelmässige Kanten. Zeichnung und hieratische schrift in schwarz auf der einen Seite.

Das Bild zeigt einen nach links gewandten Menhenkopf. Allein die Umrisslinien des Gesichtes und r Perücke sind noch gut erhalten. Spuren von Auge d Mund sind schwach zu erkennen.

Unten befindet sich eine Liste mit den Zahlen 24, , 20, 20 in hieratischer Schrift.

. MM 14 029 — Kalkstein — 7,1×5,4 cm

e Kanten der Scherbe sind relativ gerade Brüche. if einer Seite Bild in schwarz und rot, auf der deren der Rest einer Inschrift in schwarz.

Das Bild zeigt einen Königskopf, mit schwarzen nrisslinien gezeichnet. Der König trägt die blaue one. Ein Halsring ist doppelt gezeichnet. Im Win- zwischen Kinn und Hals befindet sich ein deutlich zeichneter Doppelstrich. Das Gesicht war vielleicht t roter Farbe gemalt; was wie Farbe aussieht, dun- und braunschwarz, könnte eine Schmutzschicht n.

Auf der anderen Seite befinden sich vier schwarze tikale Linien, die drei Kolumnen für eine Inrift bilden. In der linken ist die Hieroglyphe ꜣ erten, und über dieser hat sich ein weiteres Zeichen unden, das in pseudohieratischer Schrift geschrie- ı ist.

MM 14 033 — Kalkstein — 8,9×5,2 cm

gmentarische Scherbe mit unregelmässigen Kan- Zeichnung in schwarzen Linien auf der einen e.

Das Fragment zeigt ein Menschenprofil, Nase, rlippe, Auge und ein Teil der Augenbraue. Obıl ohne Attribut gehört das Bild zu der Reihe von ıigsprofilen. Zu dem unproportioniert grossen Auge gibt es eine gute Parallele in dem französischen Ostrakonmaterial (VA 2938).

17. MM 14 126 — Kalkstein — 8,3×13,2 cm

Eine anscheinend geglättete Kante, sonst unregelmässige Kanten. Auf der einen Seite Zeichnung in schwarz, auf der anderen eine hieratische Inschrift in rot und schwarz.

Ein Männerkopf ist in schwarzen Umrisslinien gezeichnet, die in den Stein eingeritzt worden sind. Die Zeichnung ist grob und ungeschickt, sie zeigt den Mann mit Kopftuch oder Perücke.

Die Inschrift ist eine Liste von Häusern und Einwohnern von Deir el Medineh. Sie wird hier nicht veröffentlicht.

18. MM 15 382 — Kalkstein — 26,2×12,9 cm

Mit einer Ausnahme hat die Scherbe regelmässige, teilweise abgeschliffene Kanten. Auf einer Seite Bilder in rot und schwarz, auf der anderen Spuren von Bildern in schwarz.

Die eine Seite zeigt mehrere Darstellungen menschlicher Köpfe. Rechts findet sich ein Königskopf mit Kopftuch, in roten und schwarzen Linien gezeichnet. Ebenso gezeichnet ist der Kopf links davon, ein Königskopf mit der blauen Krone und Uräus. Zwischen diesen beiden befindet sich ein kleiner Kopf in schwarz. Die linke Partie der Scherbe weist noch einen weiteren Königskopf mit blauer Krone auf, nur in schwarz. Über diesen ist ein karikaturartiger Kopf in rot gezeichnet, und ganz links erscheint ein weiterer in rot, der ein Gesicht mit Bart und Stirnband zeigt, den konventionellen Typus eines Ausländers aus Vorderasien. Unten in der Mitte der Scherbe ist eine Hand in roten und schwarzen Linien gezeichnet.

Auf der Rückseite kann unter den schwachen schwarzen Spuren nur die Zeichnung eines Auges festgestellt werden, die eines heiligen Auges.

19. MM 14 145 — Kalkstein — 11,8×8,5 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf beiden Seiten Bilder in schwarzen Umrisslinien. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Auf der einen Seite befindet sich eine Hand, deren Zeigefinger ausgestreckt ist und die Nasenspitze eines Gesichtsprofiles berührt, das links erscheint. Es gibt eine Parallele aus dem Deir el Me-

dineh-Material: ein sitzender Mann hält seine Hand vor seine Nase (VA 2471); möglicherweise könnte dieses Bild so emendiert werden. Die Zeichnung der Hand ist sehr sensibel. Hände dieser Art erscheinen besonders in der Amarna-Zeit[15].

Auf der anderen Seite befindet sich das Fragment eines Gesichtes mit Bart. Oben sieht man Mund und Kinn, nach rechts gerichtet. Der Bart ist geflochten und von traditionellem Typ. Das Bild hat wahrscheinlich einen Königskopf dargestellt.

20. MM 14 106 — Kalkstein — 13,2×21,6 cm

Wahrscheinlich war die Scherbe rechteckig mit regelmässigen, teilweise abgeschliffenen Kanten. Nur eine Kante ist nun unbeschädigt. Auf der einen Seite gibt es ein Bild in schwarz und schwarzbraun, ein paar gelbe Flecken sind unbeabsichtigt. Die Bildfläche ist etwas durch Absplitterung reduziert.

In zwei Bildfeldern, die von einem architektonischen Rahmen umgeben sind, sind ein Falke und ein Greif dargestellt. Die Einrahmung ist in schwarzen, die Tiere sind in schwarzbraunen Linien ausgeführt. Diese sind auch in derselben Farbe laviert. Hinter dem Falken befinden sich zwei Fächer.

Der architektonische Rahmen ist wie ein Erscheinungsfenster geformt. Dieses Fenster, das an einer bestimmten Stelle im königlichen Palast vorkam, ist von vor allem Darstellungen aus dem Neuen Reich von der Zeit Amenophis' IV. bis zu den Ramessiden bekannt und sonst in Medinet Habu gut erhalten[16]. In diesem Fenster zeigte sich der König — und manchmal andere Mitglieder der königlichen Familie — bei bestimmten Gelegenheiten, u.a. um Belohnungen auszuteilen. Vielfach waren diese Fenster mit allegorischen Bildern geschmückt, die teilweise apotropäischen Charakter gehabt haben mögen. Die Darstellung hier gibt nur die wesentlichen Züge des Aufbaus. Der obere Teil bildet das eigentliche Fenster, der untere muss als Fassade betrachtet werden. Eine ähnliche Konstruktion ist in Neferhoteps Grab in Theben abgebildet[17].

Anstelle des Königs erscheint hier ein Falke mit ausgebreiteten Flügeln, einer Sonnenscheibe auf dem Kopf und *šn*-Zeichen in den Fängen. Der Falke ist eine der häufigsten Darstellungsformen des Königs neben seiner menschlichen Gestalt. Die Sonnenscheibe deutet den kosmischen Aspekt an, Horus als Licht- und Himmelsgott[18]. Auch die Fächer gehören zur Darstellung des Königs oder königlicher Symbole[19].

Unten in dem niederen Bildfeld ist ein Greif wie-dergegeben, bestehend aus Löwenkörper mit Falken-kopf, dieser mit einem Kopftuch geschmückt. De Greif ist ebenfalls ein allegorisches Königsbild, mi Sphinxvorstellungen verwandt. Eben Sphinxdarstel-lungen gehören manchmal zu Bildern von Erschei-nungsfenstern[20].

Auch auf einem Ostrakon in Berlin kommt ei Erscheinungsfenster vor (BT 26). Das Stockholme Bild ist aber einzigartig. Die allegorische Bedeutun scheint klar. Ist das Bild mit Wanddekor in Paläste zu verbinden?

21. MM 14 075 — Kalkstein — 17×10,2 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf eine Seite in rot und schwarz samt gelb. Oberfläche be schädigt durch Salzausfällung.

Auf einer schwarzen Basislinie ist ein Stier dar gestellt, der von einem Löwen angefallen wird. De Stier ist schwarz gezeichnet, und das Fell ist durc schwarze Flecken angedeutet; die ausgesparten Par tien hat man an einigen Stellen mit rot gefüllt. De Schwanz ist hoch erhoben, und die Quaste ist ro gemalt. Der Löwe ist in roten Konturen gezeichnet Er fällt von rechts den von links kommenden Stie an. Der Schwanz des Löwen ist zwischen den Hinter beinen sichtbar. Die Beine und ein Teil des Körper sind gelb bemalt.

Dies ist eine allegorische Szene, die den Kamp zwischen gut und böse schildert, den Kampf zwische Horus und Seth. Der König wird herkömmlich durc einen Löwen repräsentiert, er ist der traditionell Horus[21], während die bösen sethischen Kräfte vo Wildstier verkörpert werden, der in der Opfersymbo lik mit Seth identifiziert werden konnte[22].

Das allegorische Motiv könnte vielleicht als Deko in königlichen Zusammenhängen gedacht werde Aber es erscheint auch im Kunsthandwerk, z.B. au einer Schale aus einem thebanischen Grabe[23]. Ent sprechende Motive kommen von ältester Zeit an i der mesopotamischen Kunst als ein fester Typu vor[24], etwas ähnliches könnte für Ägypten angenom men werden.

22. MM 14 101 — Kalkstein — 8,1×5,1 cm

Unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Zeichnun in schwarzen Umrisslinien. Fragment einer grössere Scherbe, Bildfläche beträchtlich reduziert.



Auf einer schwarzen Basislinie ist ein Löwenhinrteil mit Hinterbeinen und dem Schwanz dazwihen sichtbar. Über diesem Löwen befinden sich ittel- und Hinterpartie eines Stieres. Das Fell ist n wenig schwarz gefleckt. Teilweise überschneidet e Zeichnung des Stieres die des Löwen. Der Stier sst seinen Kot fallen.

Es ist möglich, das diese Darstellung einen Kampf vischen Löwe und Stier wiedergegeben hat, vielicht ohne allegorische Bedeutung. Das Fragment uss in Verbindung mit dem vorhergehenden Bild r. 21 betrachtet werden.

ie mythologische Sphäre

m die Götter vor allem sind die Bilder dieser ruppe zentriert. Götter allein oder zu mehreren, ötter, von Adoranten angebetet, sind Themata für ese Darstellungen, feste Typen, die oft eindeutig otivbilder sind, obwohl Bilder in Gräbern oder empeln und auf verschiedenen oft funerären Geguinden gleichartig sind. Nur selten sind ausführliche Szenen dargestellt; eine interessante Szene, die ar an Grab-, aber auch Tempelbilder anknüpft, igt Amuns heilige Barke, die auf dem Nil bugsiert rd.

Eine geschlossene Bildgruppe, die unter diese ubrik aufgenommen worden ist, bilden private Ste-, die an der Grenze zwischen Ostrakonbildern und sgearbeiteten Denkmälern stehen und die oft einem erstorbenen zugeeignet sind, der allein oder mit nem Opfernden vor sich dargestellt sein kann. Diese onumente sind religiöser Art und haben im Prinzip eselbe Funktion wie die Votive an verschiedene ötter; der Verstorbene ist ja auch Osiris.

Mehrere Bilder könnten abgeschlossene Werke, igiöse Denkmäler darstellen, andere sind offenbar bungsstücke.

. MM 14 002 — Kalkstein — 7,9×9,7 cm

eformt wie eine Stele mit abgerundetem oberem oschluss. Die gerade untere Kante ist mehrfach beossen. Abgeschliffene Längskanten. Die Bildfläche was durch Absplitterung beschädigt.

In schwarzen Konturen ist ein Gott mit Ibiskopf, r auf einer Basislinie nach rechts gewandt steht, zeichnet. Er ist in ein eng anliegendes Gewand kleidet und trägt einen Halskragen und ein Kopftuch, ausserdem eine Krone, die wahrscheinlich aus Mondscheibe und Mondsichel zusammengesetzt ist. In der linken Hand hält er ein Szepter (*wꜣs*).

Auf der Bildfläche gibt es auch Spuren einer früheren Darstellung, die ausgelöscht worden ist. Links von dem Gotte sieht man die Skizze wohl eines Vogels.

Der Gott ist Thoth. Seine Darstellung ist konventioneller Art. Dieses Ostrakon sollte als eine Votivstele interpretiert werden.

24. MM 14 073 — Kalkstein — 13,1×8,7 cm

Unregelmässige, vielleicht ein wenig begradigte Kanten. Bild in rot und schwarz.

Das Bild ist anscheinend erst in roten Umrisslinien ausgeführt worden, die dann mit schwarzen überzeichnet sind. Details der Körper der Götterfiguren sind schwarz und rot gemalt. Das Bild zeigt ein Fahrzeug mit hohem Bug und Heck. Am Heck befindet sich ein Gestell mit Steuerruder. Links sitzt ein nach rechts gewandter ibisköpfiger Gott mit einer Krone, die aus einer Mondscheibe in einem Hörnerpaar, weniger wahrscheinlich in einer Mondsichel, besteht. Rechts steht dem Ibisgott zugewandt ein Pavian aufrecht auf den Hinterpfoten. Er hält ein heiliges Auge in den Vorderpfoten. Das Rechteck unter dem Boot soll die Himmelsflut wiedergeben.

Die Darstellung zeigt den Mondgott Thoth in einen Schiff, das analog zum Sonnenschiff aufgefasst werden muss. Auch Thoth durchfährt wie Re den Himmel in einem Schiff; dies ist schon in den Pyramidentexten belegt[25]. Thoth kommt hier in ibisköpfiger Gestalt vor, aber auch der Pavian ist einer seiner Aspekte. Dieser bringt das Mondauge, das linke Auge des Himmelsgottes dar; damit spielt das Bild auf mythische Geschehnisse an. Das Vorkommen von zwei Aspekten desselben Gottes muss gegen den Hintergrund von Bildern des Sonnenschiffes gesehen werden, in dem Re zusammen mit seinem Wesir Thoth thront, dieser oft in Paviangestalt[26]. Wie der Pavian, obwohl er nicht immer als mit Thoth identisch angesehen werden kann, Begleiter des Herrn des Sonnenschiffes ist, so ist er es auch beim Herrn des Mondschiffes. Die dominierende Vorstellung vom Sonnenschiff dürfte die Ikonographie des Mondschiffes beeinflusst haben.

Dasselbe Motiv ist auf einer Stele aus Deir el Medineh belegt[27]. Dort ist der Ibisgott als „Iah-Thoth", also „Mond-Thoth" bezeichnet, während der Pavian



als „Thoth, der Herr der Ewigkeit, der die Ewigkeit macht“ gilt.

25. MM 14 003 — Kalkstein — 6,5×10 cm

Die rechte Kante der Scherbe besteht aus einem geraden Bruch, die übrigen Kanten sind unregelmässig. Die Zeichnung, die sich auf der einen Seite befindet, ist erst in roten, dann in schwarzen Konturen, die die roten korrigieren, ausgeführt.

Zwei Gottheiten, nach links gewandt, stehen auf einer Basislinie. Der linke, falkenköpfige Gott ist in einen eng anliegenden Schurz gekleidet. Er trägt einen Halskragen und ein Kopftuch, darauf eine Sonnenscheibe mit einem Uräus. In der rechten Hand hält er ein Szepter (*wꜣs*), um das ein Lotusstengel mit einer Blüte und Knospe gewunden ist. Die linke umfasst ein Lebenszeichen.

Die Göttin rechts hat ihre eine Hand auf die Schulter des Gottes gelegt, während die andere ein Lebenszeichen hält. Sie trägt ein eng anliegendes knöchellanges Kleid, einen Halskragen und eine Perücke mit Stirnband, das hinten zu einer Rosette geknotet ist. Die Krone besteht aus Sonnenscheibe und Kuhgehörn.

Der Gott ist der Sonnengott Re-Harachte. Ein interessantes ikonographisches Detail bildet das Szepter mit dem Lotusstiel. Das *wꜣs*-Szepter ist konventionell, aber der herumgewundene Lotusstengel deutet die besondere kosmogonische Vorstellung von der Geburt dieses Gottes auf einer Lotusblume an[78]. Die Göttin dürfte Hathor sein, die oft die Begleiterin des Sonnengottes ist[79].

26. MM 14 004 — Kalkstein — 9,2×13 cm

Die linke Kante ist gerade, die übrigen sind abgeschlagen und unregelmässig. Die Bildfläche ist wegen der Beschädigungen reduziert. Die Zeichnung auf der einen Seite ist in schwarzen Konturen ausgeführt.

Dargestellt ist ein falkenköpfiger Gott, der, nach rechts gewandt, auf einer Basislinie steht. Er trägt ein eng anliegendes Gewand mit Achselband und Gürtel, einen Halskragen, Armbänder an Oberarmen und Handgelenken und ein Kopftuch. Oberhalb des Kopfes schwebt eine Sonnenscheibe mit Uräus. Die Mitte der Scheibe ist mit einem kleinen Kreis markiert. In der rechten Hand hält der Gott ein Lebenszeichen, in der linken ein Szepter (*wꜣs*).

Vor ihm befindet sich eine fragmentarische In schrift: , „[Re]-Harachte, der grosse Gott Das letzte Zeichen könnte möglicherweise als n gelesen werden, dann also „der gute Gott“. Am wah scheinlichsten ist jedoch die Lesung ꜥꜣ, also „gross Dieser Gott kann auf Stelen vorkommen, z.B. a einer aus Deir el Medineh in Turin[80], wo er d Titel „der grosse Gott, der Herr des Himmels“ träg Eine Parallele in Daressys Ostrakonmaterial (25 043 verso), die wahrscheinlich ein Votivbild is macht es möglich, dieses Bild als ein Votiv anzus hen. Die Darstellung des Gottes ist aber in viele anderen Kontexten denkbar.

27. MM 14 006 — Kalkstein — 9×11,5 cm

Sehr dünne, flache Scherbe. Alle Kanten abgeschla gen, so dass die Bildfläche nur fragmentarisch e halten ist. Die Scherbe ist in zwei Stücke zerbroche die zusammenklebt sind. Zeichnung und Hierogly pheninschrift in schwarzer Farbe.

Das Bild zeigt eine nach rechts gewandte Fra die in einer Kapelle sitzt und einen Säugling still Sie trägt eine Götterkrone, eigentlich nur den Unte teil einer Krone, eine dreiteilige Perücke mit eine Stirnband, das hinten zu einer Rosette geknotet is einen Halskragen samt Armband. Ihr Gewand i nicht näher zu bestimmen. Das Kind ist nackt; sei Haar ist zu einer Seitenlocke zusammengefasst. Zwe Säulen tragen das Dach der Kapelle. Dieses wei vier Reihen Ornamente und eine Abschlussleiste mi vertikaler Strichelung auf.

Die Inschrift vor der Kapelle besteht aus zwe vertikalen Zeilen: ... „... Platz der Wahrheit, der Vorsteher *Imn-ḥtp* .. Platz der Wahrheit *P(ꜣ)-n-tꜣ-wr(t)* ...“.

Die senkrechte Inschriftzeile vor der Göttin gib ihren Namen an: , „Die grosse Isis, d Herrin des Himmels, Gott ... (vielleicht: Gottesmut ter)“. Die Zeichengruppe links von ihrem Kopf gehört wohl auch zu ihren Epitheta: „Die Herri der Beiden Länder“. Auf der Rückseite sind Spure einer Inschrift vorhanden.

Klar sind Isis und Horus hier dargestellt. Die In schriften mit Erwähnung von Namen von Privatper sonen aus Deir el Medineh könnten andeuten, das es sich um ein Votivbild handelte. Das ikonographi sche Thema ist, obwohl im religiösen Denken seh geläufig, nicht sehr gewöhnlich auf Deir el Medineh Denkmälern. Sehr naheliegend sind indessen Darstel



ıgen der Göttin Meretseger oder Renenut, die in ebanischen Gräbern vorkommen[21]. Das Bild könnte Anlehnung an herkömmliche Darstellungen einer uttergöttin dargestellt sein; es ist aber auch wichtig, h an die Gruppe von Wochenlaubebildern zu erinrn.

Das Bild der Göttin weist Anzeichen einer beısten Zerstörung auf; man hat versucht, es auskratzen.

. MM 14 010 — Kalkstein — 10,3×12,5 cm

ie Bildfläche der Scherbe ist etwas reduziert durch ıen geraden Bruch links, die übrigen Kanten sind ich etwas abgeschlagen. Auf der einen Seite eine ichnung in schwarzen Konturen.

Das Bild gibt einen Gott des Bes-Typs wieder. Er ht mit krummen Beinen in Frontalansicht auf einer ısislinie. Das breite Gesicht ist nicht ganz deutlich halten, es scheint von einer Löwenmähne eingehmt zu sein und trägt einen herabhängenden Bart. er Gott ist mit Hängebrüsten dargestellt und in ıen kurzen, schwarz gepunkteten Schurz mit länger rabhängendem Mittelteil gekleidet. Auf dem Kopf igt er eine Federkrone, die nicht vollständig erıken ist, und um das rechte Handgelenk ein flatrndes Band. Das Band, welches bei der linken Hand rabhängt, ist nicht sichtbar am Gelenk befestigt. usserdem ist der Gott mit zwei grossen, nach unten ıd aussen gerichteten Flügeln mit Innenzeichnung rsehen. Auf seinen Händen hält er zwei symbolihe Gruppen von Hieroglyphen empor, und , ruppen, die als Amulette eine klare Schutzfunktion ıben. Sie scheinen besonders mit Darstellungen des flügelten Bes verknüpft zu sein. Die Flügel haben ıch eine Schutzfunktion neben ihrer Andeutung ıer kosmischen Implikation des Gottes.

Darstellungen von Bes sind ja mehrmals im Dorf eir el Medineh belegt. Sein Vorkommen in der ausmalerei ist wichtig festzustellen. Die Scherbe aucht aber keine Skizze für Wanddekor zu sein, ndern kann an sich ein religiöses Monument sein.

. MM 14 011 — Kalkstein — 21,3×20,7 cm.
ısammen mit MM 14 013 gefunden (unten Nr. 30)

ie Scherbe ist oben grob abgerundet wie eine Stele. ie untere Kante ist gerade. Die rechte untere Ecke t abgeschlagen, die linke etwas abgesplittert. Zeichnung in schwarzen Konturen, Hieroglyphen auch schwarz.

Auf einer Basislinie steht ein Thron, auf dem eine nach rechts gewandte Göttin sitzt mit einem Tisch vor sich. Rechts vom Tisch auf zwei separaten Linien liegen zwei Gazellen der Göttin zugewandt. Über die Rückenlehne des Thrones mit fast quadratischer Seitenfläche hängt ein Tuchstück. Die Göttin trägt ein eng anliegendes Kleid mit Achselbändern und Gürtel, das unter den Brüsten beginnt und an den Knöcheln mit drei waagerechten Streifen abschliesst, einen Halskragen, Ohrschmuck und eine Kappe mit hinten herabhängendem Band, auf der sich fünf Federn erheben. In den Händen hält sie ein Lebenszeichen bzw. ein Szepter, vermutlich *wꜣḏ*. Die Inschrift rechts von ihrem Kopfschmuck gibt ihren Namen an , „Anukis, die Herrin von Sehel“. Der Tisch besteht aus einem geschweiften Pfeiler mit einer Platte, auf der sechs runde Brote und Pflanzen Platz finden. Auch die konischen Gebilde können Brote sein. Über jeder der beiden Gazellen steht , bei der unteren offenbar ohne *t*, also *gḥs-ʿwt*, „Gazelle“. Unterhalb der Basislinie befindet sich eine waagerechte Zeile: , „. . . der Diener am Platz der Wahrheit *Imn-m-ip*[*t*]“.

Die Göttin Anukis ist eine von den Gottheiten der elephantinischen Triade. Diese Götter aus dem Süden Ägyptens genossen den besonderen Kult der Deir el Medineh-Gruppe. Ihre Denkmäler in Theben sind vor allem bei dieser Gruppe häufig[22]. Die Verbindung von Anukis mit der Gazelle ist aber in den thebanischen Monumenten selten belegt. Es gibt jedoch ein Ostrakonbild, auf welchem Anukis als Gazelle erscheint, das aus Deir el Medineh stammt[23]. Der Hauptort für ihre Verehrung als Gazelle scheint Komir gewesen zu sein[24]. Eventuell ist Anukis, die hier jedoch deutlich als Herrin von Sehel markiert ist, auch als Göttin von Komir in Theben verehrt worden. Die Doppelzeichnung der Gazellen, die fast identisch sind, könnte vielleicht eine Anspielung auf den Distriktnamen *Gḥsty* sein.

Das Ostrakon ist ein Votivbild. Die Inschrift unten könnte mit *ir.n* vor dem Titel des Mannes ergänzt werden, „Gemacht von . . .“.

30. MM 14 013 — Kalkstein — 14,2×18 cm.
Zusammen mit MM 14 011 gefunden (oben Nr. 29)

Die Scherbe hat verhältnismässig regelmässige Kanten. An der linken Seite und unteren Ecke fehlen



grosse Partien, die abgeschlagen sind. Zeichnung und Inschriften auf der einen Seite in schwarzen Konturen.

Links findet sich die fragmentarische Darstellung einer Göttin, die, nach rechts gewandt, auf einem Thron sitzt. Sie trägt ein knöchellanges Kleid und eine Federkrone und hält in ihren ausgestreckten Händen ein Lebenszeichen und ein Szepter (*wꜣḏ*). Vor ihr kniet eine Frau mit kurzer Perücke, die in ein weites Gewand gekleidet ist. Ihre rechte Hand erhebt sie anbetend, in der linken hält sie ein sehr grosses Sistrum mit vier Querstangen. Die ganze Szene ist eingerahmt.

Oben steht eine Inschrift in fünf vertikalen Zeilen. Die linke gibt den Namen der Göttin an: , „Anukis[35], die Herrin des Himmels“. Die übrigen Zeilen rechts beziehen sich auf die Frau: , „Sängerin Amun-Res *Tꜣ-mrwt*, die Selige“. Unten im Rahmen befindet sich eine waagerechte Zeile: , „Ihre Tochter *St-m-ḥb*, ihre Tochter *Tꜣ* . . .“. Vielleicht ist das fragmentarische Zeichen nach *Tꜣ* ein *mr*-Zeichen und der Name derselbe wie oben *Tꜣ-mrwt*.

Wie das vorige Bild ist dieses ohne Zweifel eine Votivgabe.

31. MM 14 110 — Kalkstein — 15,5×9,3 cm

Die Scherbe hat relativ unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in rot und schwarz. Die ursprüngliche Bildfläche etwas beschädigt durch Absplitterung.

Ein Pferd trabt nach rechts. Auf dem Rücken sitzt eine Person, anscheinend *à l'amazone*, die den Zügel in der hoch erhobenen linken Hand hält, während die rechte nach rückwärts ausgestreckt ist. Es ist nicht mehr möglich zu sehen, ob sich in dieser rechten Hand ein Gegenstand befunden hat. Die Gestalt scheint ganz nackt zu sein, sie trägt einen Halsschmuck und vielleicht eine Art Haube; möglicherweise deuten aber zwei schwarze Flecken Haarbüschel an. Das Pferd scheint gesattelt zu sein, eine Decke liegt auf seinem Rücken. Es trägt einen deutlich gezeichneten Halfter und ausserdem Federbüsche auf dem Kopf. Es ist in roten Umrisslinien gezeichnet, mit roter Farbe bemalt und an einigen Stellen mit schwarzen Konturen nachgezogen. Die Gestalt ist ganz in schwarzen Umrisslinien gezeichnet.

Obwohl es klar ist, dass die Darstellung einen Mann mit Haarbüscheln und Brustschmuck auf einem Pferd zeigen könnte (vgl. MM 14 057, Nr. 91 unten), dürfte das Bild doch mythologischen Charakters sein. Es könnte der bestimmten kleinen Gruppe zugehören, die die vorderasiatische Göttin Astarte zu Pferde wiedergibt. Sie ist oben in Zusammenhang mit den Funden aus Deir el Medineh erwähnt worden, und dort ist auch die Frage offen gelassen, inwieweit diese Bilder Votivgaben, Skizzen oder Vorlagen für grössere Darstellungen oder Kopien solcher sind. Die Identifizierung der Gottheit ist auch nicht endgültig festgelegt[36].

32. MM 14 043 — Kalkstein — 5×11,5 cm

Überall unregelmässige Kanten. Bildfläche beschädigt und reduziert durch Absplitterung. Auf einer Seite Zeichnung in rot und schwarz.

Das Bild zeigt ungefähr dieselbe Zeichnung zweimal, links in rot und rechts in schwarz. Die rote Zeichnung ist grösstenteils ausgelöscht. Eine Frau ist dargestellt. Sie trägt ein eng anliegendes Kleid mit Achselbändern und Gürtel, einen breiten Halskragen und eine lange Perücke mit Stirnband, das hinten zu einer Rosette geknotet ist. Die Oberarme tragen Armbänder. Die Arme sind schräg ausgestreckt. Auf ihrem Kopfe befindet sich ein Emblem, ein hoher Stab mit einer Platte darauf, auf der drei Brote stehen. Dieser „Opfertisch“ ist eine Form der Hieroglyphe für „*Osten*“, die ursprünglich wie ein Speer wiedergegeben wurde[37]. Ganz oben befindet sich ein schwarzes Zeichen, das offenbar nichts mit der Hauptdarstellung zu tun hat. Es gleicht am ehesten dem Oberteil des Drahtes an der unterägyptischen Krone.

Es handelt sich also um ein Bild der Göttin, die den Osten repräsentiert. Westen und Osten werden als zwei Göttinnen personifiziert, aber nur die Westgöttin ist häufig dargestellt, dank der Bedeutung dieser Himmelsrichtung in der religiösen Gedankenwelt der Ägypter. Die Ostgöttin blieb nur eine symbolische Personifikation, eine Göttin ohne Kult, ein Komplement zur Westgöttin. Es ist auffallend, dass die Ostgöttin wohl fast nie allein abgebildet wird, sondern immer mit der Westgöttin zusammen. Dieses Ostrakonbild muss in Verbindung mit Darstellungen der beiden Göttinnen z.B. auf Grabwänden gesehen werden.

3. MM 14 087 — Kalkstein — 11×7,5 cm

)ie Scherbe weist drei gerade Brüche als Kanten auf, lie absichtlich zu sein scheinen, sonst unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seite in rot und schwarz.

Die Darstellung ist in schwarzen Umrisslinien ausgeführt. Aus einem pyramidenförmigen Berg tritt ine Kuh heraus, von der man Kopf und Vorderpartie sieht. Zwischen den Hörnern trägt sie eine Sonnenscheibe. Die Bildflächen sind innerhalb der Konturen rot bemalt.

Die Szene zeigt ein bekanntes ikonographisches Thema. Die Göttin Hathor in Kuhgestalt tritt aus lem Berge hervor, der die thebanische Nekropole repräsentiert. Diese Erscheinungsform Hathors ist besonders mit dem Gebiet von Deir el Bahri verbunlen[38], und der Berg kann als El Kurn, der pyramidenförmige Berg, aufgefasst werden, der die Gegend beherrscht. Aber ganz im allgemeinen kann die Form ines Dreiecks einen Berg repräsentieren, was z.B. Darstellungen auf prähistorischen Gefässen zeigen. n diesem Falle könnte man aber an die Pyramide als Grabform erinnern, auch an die kleinen Pyramiden, lie als Bestandteil des Oberbaus thebanischer Gräber vorkommen; Hathors Erscheinung aus dem Westberge und die aus dem Grab ist identisch. Hier kommt auch Hathors Aspekt als Beschützerin der Toten in Frage[39].

4. MM 14 088 — Kalkstein — 14×13,5 cm

Die eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, onst unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seite in oten Konturen. Bildfläche etwas reduziert.

Auf einer Plattform in einem Schiff mit hohem Bug und Heck steht eine nach links gewandte Kuh. Zwischen den Hörnern trägt sie eine Sonnenscheibe.

Hinter dieser Darstellung steht die Auffassung von ler Kuh als einem kosmischen Wesen, der Mutter ler Sonne. Diese Betrachtungsweise ist mit der Gestalt der Göttin Hathor verbunden worden. Das Bild zeigt Hathor als Himmelskuh. Das wird durch das Boot angedeutet. Ebenso wie der Sonnengott konnte uch Hathor in einer Barke über den Himmel fahren, in Gedanke, der oft in der religiösen Literatur ausgedrückt ist[40]. Die Barke ist keine besondere Kultbarke[41], sondern ein gewöhnlicher Typ von Himmelsschiff; hier hat wahrscheinlich die Ikonographie des Sonnenschiffes eine Rolle gespielt. Die Darstellungen von Hathor in einem Schiff auf Deir el Medineh-Denkmälern sind meistens anderer Art[42].

35. MM 14 134 — Kalkstein — 15,7×6,5 cm

Scherbe mit relativ regelmässigen Kanten. Auf einer Seite Bild und Inschrift in schwarz, rot und gelb. Die ursprüngliche Bildfläche ist etwas reduziert.

Das Bild zeigt eine Kobra, die sich nach rechts auf einen Opfertisch zuwindet. Nur die obere Partie dieser Szene ist erhalten. Die Schlange hat den Kopf erhoben und den Halsschild aufgebläht. Auf dem Kopf trägt sie eine Federkrone mit Sonnenscheibe. Die Zeichnung ist in roten Umrisslinien ausgeführt, die teilweise in schwarz nachgezogen worden sind. Die Schlangenhaut ist rot und schwarz gepunktet. Die Federn sind gelb, die Sonnenscheibe ist rot. Die Opfergaben, die auf dem nicht mehr erhaltenen Tisch liegen, bestehen aus Brot, in roten Konturen gezeichnet (nur die oberen Linien sind noch sichtbar), Pflanzen mit schwarzen Umrisslinien und einer grossen Lotusblume, teilweise gelb bemalt mit rotem Stengel.

Vier vertikale Inschriftzeilen stehen oberhalb von der Darstellung; die Kolumnen sind durch rote Striche markiert, während die Hieroglyphen schwarz sind: [illegible], „Meretseger, Herrin des Westens, Herrin des Himmels, Herrin der Götter".

Der Kult der beliebten Schlangengöttin Meretseger[43] ist durch viele Votivbilder, die teilweise nahe Parallelen zu diesem Bild sind, bezeugt[44]. Dieses Bild kann eindeutig als Votivgabe interpretiert werden.

36. MM 14 131 — Feuerstein — 19,8×19,3 cm

Der Stein ist kaum beschädigt, er hat seine gerundeten Kanten behalten. Die Oberflächen sind uneben, was ausgenutzt worden ist, um der Darstellung auf der einen Seite Plastizität zu geben; sie ist in schwarzen Konturen ausgeführt.

Auf einer Basislinie befindet sich eine Kobra, die sich nach links schlängelt. Sie hat den Kopf erhoben und den Halsschild aufgebläht. Dieser ist in Felder eingeteilt, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben, sondern die in der Kunst entwickelt worden sind[45]. Im übrigen ist die Schlangenhaut gepunktet wiedergegeben.

Die Schlange könnte als eine der populären Schlangengöttinnen in Westtheben aufgefasst werden, Meretseger vielleicht. Das Bild könnte ein Votivbild sein.

37. MM 14 132 — Feuerstein — 10,9×5,3 cm

Der Stein ist an der einen Kante etwas beschädigt, sonst sind die gerundeten Kanten erhalten. Die Er-



höhungen auf der einen Seite haben wahrscheinlich die Darstellung inspiriert. Auf eine Kugel links hat man einen Schlangenkopf gezeichnet und im Anschluss daran den Körper. Die Zeichnung ist in schwarzen Umrisslinien ausgeführt. Die Haut der Schlange ist gepunktet. Vorn sind zwei Beine angedeutet und weiter hinten zwei deutlich gezeichnet. Diese vertikalen Linien könnte man aber möglicherweise auch als zufällig auffassen.

Das Stück ist spielerisch gemacht, nach der Art der Stücke, die L. Keimer in einer Übersicht gesammelt hat[46]. Es ist nicht möglich, die Schlange als eine bestimmte Gottheit zu identifizieren. Schlangen mit Beinen können in mythologischen Darstellungen vorkommen[47].

38. MM 14 133 — Kalkstein — 20,1×13,4 cm

Die Scherbe hat eine gerade, sonst unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bilddarstellung in schwarzen Umrisslinien. Die Bildfläche ist etwas beschädigt.

Auf einer Basislinie ist eine Kobra gezeichnet, die sich nach rechts windet. Sie hat den Kopf erhoben und den Halsschild, auf dem ein charakteristisches Zeichen, das eine symbolische Bedeutung haben kann, angebracht ist, aufgebläht. Die Musterung der Haut ist unterhalb davon durch Kreuzstrichelung angegeben. Vor der Schlange befindet sich eine Opferplatte auf einem geschweiften Pfeiler, auf der eine Lotusblüte und zwei Lotusknospen an Stengeln liegen.

Das Bild zeigt eine Schlangengottheit, wahrscheinlich Meretseger, obwohl eine andere auch denkbar sein kann. Das Bild soll wahrscheinlich eine Votivgabe sein; das identische Motiv kann aber auch auf z.B. Stelen vorkommen[48].

39. MM 14 091 — Kalkstein — 8,9×6,1 cm

Scherbe mit einem geraden Bruch, sonst unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Zeichnung in schwarz.

Auf einer Standarte mit einer erhöhten Verdickung vorne, einem sogenannten *šdšd*[49], steht ein Schakal; wie die untere Partie der Standarte geformt war, ist unklar.

Der Schakal ist der Gott Upuaut, auf seiner charakteristischen Standarte dargestellt (vgl. VA 2816). Der Gott kommt auf an ihn gerichteten religiösen Denkmälern vor[50], ist aber auch in verschiedenen Zusammenhängen, z.B. in Schiffsdarstellungen abgebildet.

40. MM 14 093 — Kalkstein — 17,9×12,7 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf beiden Seiten Zeichnungen in rot und schwarz.

Auf der einen Seite befindet sich das Bild eines liegenden Schakals, des Gottes Anubis. Er ist teilweise in roten Konturen gezeichnet, dann mit schwarzen nachgezogen und vollendet. Einige Linien, wie eine Basislinie, sind in den Stein eingeritzt. Beim Hinterteil befindet sich ein Flagellum, ein häufiges Attribut des Anubis. Er trägt ein Halsband und auch eine lose Schleife um den Hals. Vor ihm ist eine Lotusblume in schwarz gezeichnet.

Auf der Rückseite befindet sich ein im grossen und ganzen entsprechendes Bild, schwach erhalten, mit sehr groben roten Umrisslinien gezeichnet und von schlechten Proportionen.

Das Bild ist wahrscheinlich als ein Übungsstück aufzufassen. Die Zeichnung erst in rot, dann in schwarz ist vielleicht von zwei verschiedenen Zeichnern gemacht; die groben roten Linien scheinen nicht der Fähigkeit des Vollenders des Bildes zu entsprechen. Das Thema ist in den Gräbern sehr geläufig. Anubis ist meistens auf einem Naos liegend dargestellt[51].

41. MM 14 139 — Kalkstein — 9,4×6,7 cm.
Zusammen mit MM 14 140 gefunden (unten Nr. 80).
Für die recto-Seite s. unten Nr. 79

Zwei regelmässige und zwei unregelmässige Kanten. Auf beiden Seiten Zeichnungen und Schriftzeichen in rot und schwarz.

Die eine Seite zeigt das Bild eines liegenden Schakals. Er ist erst in schwarzen, dann in roten Umrisslinien ausgeführt. Der Kopf ist nicht mehr erhalten. Der Typ ist wie der obige; Ausschmückung und Attribut fehlen.

42. MM 14 092 — Kalkstein — 10×8,8 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, sonst unregelmässige Kanten. Auf beiden Seiten Zeichnungen in schwarzen Umrisslinien. Die eine Bildfläche ist etwas rauh durch Salzausfällung.

Auf der einen Seite befinden sich zwei Zeichnungen, die einen menschlichen Oberkörper mit Falken-



ozw. Schakalkopf wiedergeben. Beide Köpfe tragen ein Kopftuch. Über dem Schakal findet sich sein Name [hieroglyphs], „Anubis". Über dem Falken, der Horus wiedergeben dürfte, steht [hieroglyphs], „der seine Anhänger belebt". Auf der Rückseite befindet sich die Zeichnung eines Pavians, die ebenfalls aus einem Kopf mit Kopftuch besteht. Es könnte sich um ein Bild Thoths in Affengestalt handeln. Die Darstellung eines Affen mit Kopftuch ist ungewöhnlich.

43. MM 14 118 — Kalkstein — 9,8×6,3 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Inschrift und Bilder in schwarz. Ursprüngliche Bildfläche reduziert.

Ein Teil einer Kartusche schliesst den Namen eines ramessidischen Königs ein, der mit „den Re (oder Amun) erwählt hat" endete. Unter der Kartusche befindet sich die Silhouette eines Hasen in Gestalt des Hieroglyphenzeichens *wn*. Unten ist ein Männerkopf mit Bart und kahlem Schädel oder enganliegender Haube wiedergegeben. Es dürfte der Kopf des Gottes Ptah sein.

44. MM 14 124 — Kalkstein — 7,4×9,7 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Bild in schwarz, auf der anderen Spuren einer Darstellung in schwarz.

Auf der einen Seite ist ein Skarabäus als Silhouette wiedergegeben. Die hintere Partie ist deutlich sichtbar, während die vordere teilweise ausgelöscht ist. Der Skarabäus in dieser Form ist eine Hieroglyphe (*ḫpr*), er kann aber auch den Gott Chepre, eine Form des Sonnengottes, darstellen.

45. MM 14 143 — Kalkstein — 7,4×4,5 cm

Eine gerade, sonst unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in roten Umrisslinien. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Die Darstellung zeigt einen Falken mit ausgebreiteten Flügeln. In den Fängen hält er *šn*-Zeichen. Eine nahe Parallele dieser Darstellung eines Gottes, oft heraldischer Art, gibt es in dem französischen Material aus Deir el Medineh (VA 2998).

46. MM 14 062 — Kalkstein — 8,6×11,5 cm

Die Kanten der Scherbe sind abgearbeitet. Sie ist wie eine Stele mit abgerundetem Oberteil geformt. Auf der einen Seite Bilddarstellung in schwarzen Umrisslinien.

Auf einer Basislinie steht links ein nach rechts gewandter Mann. Er ist ganz nackt. Sein Haar ist zu einer Locke zusammengefasst, die an der rechten Seite des Kopfes herabhängt, was zeigt, dass es ein Junge ist. Vor ihm befinden sich Zweige mit Blättern, die er vielleicht mit dem linken Arm hielt. Die linke Hand scheint vor die Brust gehalten zu sein. Mit der rechten hält er einen Schakal an einer Leine, der, nach rechts gewandt, auf einem Gestell sitzt, anscheinend auf einem Klappstuhl.

Die Bedeutung des Bildes ist schwierig zu bestimmen. Vielleicht handelt es sich um ein Votivbild, worauf die bewusst angewandte Stelenform deuten kann. Offenbar ist es ein Kind, das Zweige herbeibringt. Das Tier könnte vielleicht als Hund aufgefasst werden. Es wäre sonderbar, wenn es sich um ein mythologisches Tier handelte. Das Gestell ist wie ein Klappstuhl ausgeformt mit Beinen, deren Endstücke als Vogelköpfe gearbeitet sind.

47. MM 14 059 — Kalkstein — 16,9×9 cm

Zwei Kanten sind gerade Brüche, die übrigen unregelmässig. Die Bildfläche ist etwas reduziert. Darstellung auf einer Seite in rot, schwarz und grün.

Auf einem Podium mit Treppe rechts, das schwarz gezeichnet ist, steht eine Katze, die grün gemalt ist mit schwarzen Umrisslinien und Details im Fell. Auf ihrem Rücken steht ein schwarzer Vogel, anscheinend mit zurückgewandtem Kopf, und über diesem scheint ein anderer Vogel geschwebt zu haben, dessen einer Flügel in schwarz und rot noch sichtbar ist. Dieser Vogel hat möglicherweise ein *šn*-Zeichen in dem einen Fang gehalten. Der Flügel, der noch festzustellen ist, scheint nicht zu dem sitzenden Vogel zu gehören. Die Katze und der Vogel auf ihrem Rücken sind nach rechts gewandt. Vor dem Podium steht ein Mann, der diesem zugewandt ist. Er ist rot gemalt mit schwarzen Umrisslinien und Details. Er ist nackt und trägt ein Amulett, vermutlich ein Herz, als Anhänger um den Hals. Die Frisur besteht aus einem Haarbüschel vorn auf dem sonst kahlen Kopf und aus einem Zopf hinten. In der rechten Hand hält er einen Tierschenkel, rot mit schwarzen Konturen.

Ikonographisch gesehen muss das Bild im Zusammenhang mit einem Ostrakon aus Deir el Medineh betrachtet werden. Auf einem Bild in dem französischen Material sieht man einen fast identischen

Jungen in derselben Haltung vor einer Katze stehen (VA 2723). Während man in dem Stockholmer Bild eher eine Adorations- und Opferszene sehen möchte, scheint das andere Bild einen anderen Charakter zu haben, der Junge scheint drohend aufzutreten. Dieses ist bei dem Stockholmer Bild jedoch nicht völlig ausgeschlossen, der Gestus ist nicht der eines Opfernden. Der Gestus des Jungen auf dem Bild aus Deir el Medineh knüpft an die Darstellungen der Affenhüter an, die mehrfach dem Affen in dieser Weise drohen (z.B. VA 2035 ff.). Obwohl unklar, möchten wir primär dieses Bild als religiös ansehen. Nach einer hypothetischen Interpretation könnte dieses Bild die Göttin Tefnut in Katzengestalt zeigen.

Aus der hellenistischen Zeit gibt es, teils in Tempelinschriften[52], teils auf einem Papyrus in Leiden[53], Fragmente bzw. eine ausführlichere Version des Mythos dieser Göttin, Res Tochter. Wegen Streitigkeiten mit dem Vater zog sie weg von Ägypten und lebte als Wildkatze in Nubien. Ihr Vater sandte jedoch nach ihr. Thoth sollte sie nach Hause locken. Diesem gelingt es auch u.a. durch Erzählungen in Fabelform, und Tefnut kehrt nach Ägypten zurück, wo sie im Triumph empfangen wird. Hinter diesem Mythos liegt die Beobachtung der jährlichen Kraftabnahme der Sonne während des Winterhalbjahres.

Tefnut ist vielgestaltig. Sie kann sich nicht nur als Katze offenbaren, sondern auch als Löwin, brüllend und bösartig. Der Mythos von Tefnut ist literarisch nur in hellenistischer Zeit belegt. Jedoch hat W. Spiegelberg — und in seiner Folge E. Brunner-Traut — eine Darstellung eines Berliner Ostrakons aus den deutschen Grabungen in Deir el Medineh als Illustration zum Mythos von der katzengestaltigen Tochter der Sonne gedeutet und damit einen Teil des Mythos bedeutend früher datieren können[54]. Dieses Bild in Berlin könnte eine direkte Illustration des Mythos sein wie auch ein Relief römischer Zeit im Tempel von Dakke in Nubien[55].

Die Darstellung auf dem Stockholmer Bild ist keine Illustration des Mythos, sondern scheint vor allem eine Opferszene zu zeigen. Gewiss gibt es andere Katzengöttinnen in Ägypten als Tefnut, aber was eine Identifikation mit ihr andeutet, ist der Vogel, der sich über ihr befindet. Sowohl auf dem Berliner Ostrakon als auch auf dem Relief in Dakke ist ein Vogel über ihr wiedergegeben. Das Berliner Bild konnte nicht eindeutig erklärt werden. Vielleicht ist es eine Illustration zu dem, was Thoth Tefnut erzählt, vielleicht ist es ein Teil des Mythos, der uns unbekannt ist, oder hat es vielleicht damit zu tun, dass Tefnut sich als Geier offenbaren konnte[56]? Das Bild von Dakke zeigt über Tefnut einen Geier, aber dieser dürfte nur die traditionelle Schutzgöttin Nechbet sein. Auf dem Stockholmer Bild wäre es nicht ausgeschlossen, den Vogel als Falken zu identifizieren, der den Kopf zurückwendet und zu dem schwebenden Vogel aufsieht, der Nechbet sein könnte. Der Falke könnte Tefnuts männlicher Partner Onuris sein, der nach einer Variante des Mythos sie aus Nubien zurückholte[57]. Onuris tritt meist in Menschengestalt auf, manchmal mit Falkenkopf, aber es dürfte nicht unmöglich sein, ihn als Falken abzubilden, nicht zuletzt deshalb, weil die Verbindungen zwischen ihm und dem wichtigsten Falkengott, Horus, sehr eng sind.

Dieses Bild, das also hypothetisch Tefnut und Onuris wiedergeben könnte, ist einzigartig und ungewöhnlich insoweit, als die Darstellung der beiden Götter über einander sonst nicht in der konventionellen ägyptischen Kunst vorkommt, aber auch in seinem Charakter als „Augenblicksbild“, wie der Falke den Kopf zurückwendet und nach oben sieht.

Die Szene, die dieses Bild zeigt, ist das Darbringen von einem Opfer an Tefnut. Der milde und freundliche Aspekt der Katze tritt hervor, Tefnut ist nicht die wilde Löwin[58]. Was sich abspielt, ist gewissermassen das Besänftigen des Raubtieres[59]. Ob die drohende Haltung der Männer vor den Katzen auf den beiden Ostraka einen psychologischen Hintergrund haben könnte? Zur Abwehr fertig, wenn die Besänftigung nicht gelingen sollte?

Der Opferer ist wahrscheinlich ein Nubier, da er mit teilweise rasiertem Kopf und Amulettanhänger auftritt. Auch darin, dass ein Nubier der Tefnut opfert, kann man eine Bestätigung der obigen Deutung des Bildes sehen, eine Andeutung von Tefnuts südlichem Aufenthaltsort.

In Theben, wo die hier erwähnten Ostraka gefunden sind, gibt es keine speziellen Tefnut-Kulte[60]. Im Mythos kommt Tefnut aber auch dorthin und wird mit Lobgesängen als Göttin Mut begrüsst. In einem Hymnus des Papyrus Leiden I 350 wird von ihr erzählt, dass sie sich in Theben in Gestalt der Löwengöttin Sechmet niederliess[61]. Dort bestand also die Möglichkeit, in anderen Göttinnen Tefnut zu verehren.

Das Bild könnte freilich als eine Votivgabe interpretiert werden. Wichtig ist, die erwähnte ikonographische Parallele festzuhalten; das Thema ist



ıicht einzigartig, sondern hat wahrscheinlich eine este Tradition.

·8. MM 14 054 — Kalkstein — 14,8×19,6 cm

)berall unregelmässige Kanten, teilweise gerade ›rüche. Die Scherbe ist in zwei Stücke zerbrochen, lie nun zusammengeklebt sind. Dabei ist ein kleines ›tück des Sprunges mit bemaltem Gips ausgefüllt vorden. Die Rückseite wird stellenweise mit Gips usammengehalten. Die Publikation dieser Scherbe lurch L. Keimer[62] zeigt die Scherbe ohne diese Fülung. Auf einer Seite Bilddarstellung in rot, gelb, chwarz, blau und weiss. Die Bildfläche ist reduziert ınd stellenweise zerkratzt.

Die Darstellung besteht aus zwei Registern, die venigstens unten und links von einem Rahmen eingeasst sind. Dieser ist mit roten Umrisslinien gezeichıet und rot-gelb-rot bemalt. Rechts besteht der jetzt ichtbare Rahmen aus einem breiten roten Strich.)en oberen Abschluss markierte möglicherweise der ›laue Streifen in zwei roten Umrisslinien. Das obere Register hat eine rote Basislinie. Links steht ein nach echts gewandter Mann mit erhobenen Händen. Er st mit roten Konturen gezeichnet, die Körperteile ind rot bemalt, die Perücke schwarz. Er trägt einen ›lissierten Schurz, der möglicherweise weiss bemalt var zwischen roten Konturen. Teilweise ist die Zeichıung mit schwarzen Umrisslinien verstärkt worden. /or dem Manne steht ein Tisch, eine Platte auf inem geschweiften Pfeiler, der blau bemalt ist. Der Tisch ist mit roten und schwarzen Umrisslinien gezeichnet worden. Was sich darauf befunden hat, ist ıicht mehr festzustellen. Es existieren noch rote und gelbe Farbreste. Über dem Tisch und vor dem Kopf les Mannes stehen Reste einer Hieroglypheninschrift n schwarz. Möglicherweise begann sie mit [illegible], ‚Weihräuchern ...". Die rechte Partie des Registers vird von einem Naos eingenommen, in dem ein nach inks gewandter Gott steht. Das Dach wird von zwei Säulen getragen, gelb mit roten Konturen. Zwischen len Säulen hängt eine Art Girlande, gelb in roten Jmrisslinien, ursprünglich vielleicht detailliert in chwarz und rot. Der Gott ist in schwarzen und oten Konturen ausgeführt. Sein Oberkörper ist gelb ›emalt, sein Kopfschmuck blau. Auf dem Rücken ıängt das Gegengewicht seines Halsschmuckes. Er rägt einen roten Bart. Vor sich hält er ein Szepter *wꜣs*) zusammen mit einem symbolischen Zeichen *ḏd*). Vor ihm steht eine vertikale schwarze Inschriftzeile [illegible], „Ptah, der Herr der Maat, König der Beiden Länder". Ptah steht auf einer Plattform, die wie ein Maat-Zeichen geformt ist, blau mit roten und schwarzen Konturen.

Das untere Register zeigt links einen stehenden, nach rechts gewandten Mann. Er ist mit roten Umrisslinien gezeichnet und rot bemalt. Er trägt einen plissierten weiss bemalten Schurz und eine schwarze Perücke. Die Zeichnung des Körpers ist teilweise mit schwarzen Konturen nachgezogen. In der rechten Hand hält er einen Pinsel — einen roten Strich, der schwarz übermalt ist — und in der linken eine gelbe Palette. Über ihm befindet sich eine vertikale Inschrift von drei Zeilen mit schwarzen Zeichen [illegible], „Vom Zeichner am Platz der Wahrheit"[63]. Vor ihm steht ein Tisch aus Holzlatten, die gelb bemalt sind mit sowohl roten als auch schwarzen Konturen. Auf dem Tisch befinden sich schwer bestimmbare Gegenstände. Sie sind blau und rot bemalt, teilweise mit schwarzen Umrisslinien. Es kann sich eventuell um drei Gefässe mit spitzem Deckel handeln. Diese Gefässe stellten das Opfer für den Gott dar, der rechts auf einem Podium sitzt. Auf dieses Podium führt eine Treppe, die zweimal gezeichnet ist. Wahrscheinlich musste die erste Zeichnung korrigiert werden, um die Treppe zu verlängern. Das ganze Podium ist in roten Konturen gezeichnet und blau bemalt. In denselben Farben ist ein Affe dargestellt, der auf dem Podium sitzt; der Körper ist blau, das Gesicht rot, und die Umrisslinien sind auch rot. In einer Pfote hält er eine gelbe Palette vor sich. Es ist der Gott Thoth in Paviangestalt. Eine schwarze Inschrift in sechs vertikalen Zeilen gibt seinen Namen [illegible], „Thoth, der Herr der grossen Götter ... Herrscher der Ewigkeit, Schreiber der Maat für die Götterneunheit".

Das Ostrakon ist wahrscheinlich als ein selbständiges religiöses Monument aufzufassen, eine Votivstele an zwei für die Künstler bedeutungsvolle Götter. Es könnte derselbe Mann sein, der in den beiden Registern dargestellt ist.

49. MM 14 008 — Kalkstein — 17,5×13 cm

Die Scherbe hat unregelmässige Kanten. Rechts eine kleine Feuersteinkugel, oberhalb der Mitte Spuren einer weiteren. Die Zeichnung auf der einen Seite ist in roten Konturen ausgeführt, die dann teilweise mit schwarzer Farbe korrigiert und vervollständigt worden sind. Die linke Figur ist nur in roten Linien

ausgeführt, die rechte in roten und schwarzen, während der Tisch zwischen beiden nur schwarz gezeichnet ist. Bildfläche etwas reduziert.

Zwei Männergestalten stehen auf einer Basislinie (nur rot) und haben zwischen sich einen Tisch, der aus einem geschweiften Pfeiler besteht. Auf ihm sind nicht näher bestimmbare Pflanzen angedeutet.

Die linke Gestalt ist nach rechts gewandt. Es ist ein Mann, der in einem umfangreichen fusslangen Schurz gekleidet ist. Der Oberkörper ist nackt, der Kopf kahl. Er erhebt seine Hände in einem anbetenden Gestus. Die rechte, nach links gewandte Gestalt trägt einen kurzen Schurz mit Gürtel, einen Halskragen und Armbänder an Oberarmen und Handgelenken, ausserdem anscheinend auch Ringe an den Knöcheln. Auf dem Haupte befindet sich eine Kappe mit zwei hohen quergestrichelten Federn, deren Oberteil nicht erhalten ist. In seiner rechten Hand hält er ein Szepter (*w3s*).

Die rechte Gestalt ist eine konventionelle Wiedergabe Amuns, der hier Opfer von einer Privatperson entgegennimmt. Das Bild könnte gut eine Votivgabe sein, das Motiv ist auch auf Votivstelen geläufig[61]. Andererseits könnte man auch das Bild in Verbindung mit Grabdekor betrachten.

50. MM 14 038 — Kalkstein — 7,1×5,1 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, die übrigen sind durch Absplitterung beschädigt. Die eine ebene Fläche weist viele Kratzer auf. Bild in rot und schwarz auf dieser Fläche. Die ursprüngliche Bildfläche beträchtlich reduziert.

Das Bild zeigt einen Mann vor einem Gott. Der Mann ist nach links gewandt und erhebt seine Hände in adorierendem Gestus. Er ist in roten Umrisslinien gezeichnet, der Körper ist rot bemalt mit Ausnahme des kurzen Schurzes, der ausgespart und unbemalt gelassen ist. Die kurze Perücke ist schwarz wiedergegeben. Eine rote vertikale Linie oberhalb des Kopfes ist wohl unabsichtlich. Links steht ein nach rechts gewandter Gott. Die Zeichnung besteht aus roten Umrisslinien, der Körper ist anscheinend nicht bemalt worden, die Hände aber sind rot wiedergegeben. Der Gott trug eine schwarze Kopfbekleidung. Die Hände hielten ein Szepter nun unbestimmbaren Typs. Es könnte sich um eine Darstellung Ptahs oder Osiris' mit *w3s*-Szepter handeln. Das Bild könnte natürlich als Votivgabe aufgefasst werden.

51. MM 14 036 — Kalkstein — 8,7×9,5 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, die andern sind unregelmässig. Die Bildfläche ist reduziert. Das Bild auf der einen Seite ist in rot und schwarz ausgeführt.

Auf einer roten Basislinie kniet ein Mann. Die Zeichnung ist anscheinend erst in rot ausgeführt worden, der Körper ist rot bemalt, Partien sind für den Schurz ausgespart, und das Ganze ist mit schwarzen Konturen eingefasst. Die Perücke ist schwarz ausgefüllt. Der Schurz, der von der Taille bis zu den Knöcheln reichte, ist ohne Farbauftrag geblieben. Die Haltung, die der Mann einnimmt, nach rechts gewandt mit erhobenen Händen, ist der übliche Adorationsgestus. Eine Votivfunktion ist möglich; das Bild könnte aber auch bloss eine Skizze einer sehr gewöhnlichen Darstellung sein.

52. MM 14 127 — Kalkstein — 18,8×19,5 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf der einen Seite Inschrift in wenigstens acht senkrechten Zeilen, die grösstenteils ausgelöscht sind. Die Hieroglyphen und die Kolumnen sind schwarz, im Text gibt es ein paar rote Punkte. Die andere Seite trägt das Bild eines Mannes in schwarzen Umrisslinien. Er ist kahlköpfig, in einen Schurz gekleidet und steht etwas geneigt nach links gewandt in Adorationshaltung. Ganz links laufen in Querrichtung drei Zeilen eines hieratischen Textes über das Ostrakon.

Der hieroglyphische Text, der nur schwer leserlich ist, hat anscheinend Schulcharakter. Das Bild ist als Übung eines sehr geläufigen Motvs aufzufassen: ein Mann bei der Verehrung.

53. MM 14 034 — Kalkstein — 9,8×8,3 cm

Teilweise scheint die Scherbe absichtlich abgerundet zu sein, sonst unregelmässige Kanten. Auf der einen Seite Bild in schwarz, rot und weiss.

Die Darstellung zeigt einen rot gemalten Mann mit schwarzen Umrisslinien. Eine eingezeichnete Hüftlinie, der Penis, eventuell ein Halskragen (oder nur eine Trennungslinie zwischen Körper und Kopf), das Auge und die kurze Kopfbedeckung sind schwarz wiedergegeben. Möglicherweise sind die Konturen des Mannes erst in rot gezeichnet worden. Das Auge ist weiss ausgemalt. Der linke Arm hängt gerade herab, der rechte ist nach links ausgestreckt. In dieser Hand befindet sich ein Gefäss des Typs, der bei



Brandopfern erscheint. Flammen schlagen daraus empor. Dieses Gefäss ist rot gemalt und mit schwarzen Umrisslinien versehen. Eine gebogene schwarze Linie rahmt die Szene oben ein.

Es ist denkbar, dass dieses Bild eine Votivfunktion hatte. Der Stil der Darstellung, etwas steif und kantig, auch die Proportionen deuten eine Datierung früher als die Ramessidenzeit an.

54. MM 14 017 — Kalkstein — 12,2×8,8 cm

Überall unregelmässige Kanten. Der Rahmen der Bilddarstellung ist etwas reduziert durch Absplitterungen. Gezeichnete und gemalte Darstellung in schwarz, rot und weiss.

Der rechteckige Rahmen des Bildes wird an drei Seiten von je drei Linien gebildet, zwei schwarzen und einer dickeren roten Mittellinie. Die untere Linie des Rahmens bildet die Basislinie der Darstellung.

Links auf der Bildfläche steht nach rechts gewandt eine Frau, die in roten Konturen gezeichnet ist. Sie trägt ein fast fusslanges eng anliegendes Kleid, das weiss gemalt ist. Ihr Kopf ist in roten Umrisslinien wiedergegeben, über die schwarzes Haar gemalt ist. Dieses, es dürfte sich wohl um eine Perücke handeln, steht hinten in schrägen Linien ab. Das Auge ist schwarz auf die weisse Gesichtshaut gezeichnet. Möglicherweise ist ein Ohrring in rot angedeutet. Beide Hände sind in Hüfthöhe ausgestreckt. Rechts stehen ein Mann und eine Frau, die nach links gewandt sind. Die Gestalt des Mannes ist ganz rot gemalt, das Auge ist weiss, möglicherweise mit einem schwarzen Punkt. Der Kopf scheint kahl zu sein, nur eine schwarze Haarlocke hängt vom Scheitel herab. Dieses zusammen mit dem Fehlen eines Gewandes deutet darauf, dass ein Kind dargestellt ist. Die rechte Hand ist nach links ausgestreckt, die linke hängt herab. Die Frau dahinter ist in roten Konturen gezeichnet. Sie trägt ein fusslanges weiss gemaltes Kleid. Auch das Gesicht ist weiss, und über die roten Umrisslinien ist ihr Haar oder die Perücke schwarz gemalt. Sie legt ihren rechten Arm um den Leib der männlichen Gestalt, während der linke gerade herabhängt.

Es dürfte sich hier um eine Opferszene handeln. Die Frau links hält ihre Hände wie jemand, der ein Opfer darbringt. Es ist ungewöhnlich, dass der Opfernde grösser dargestellt ist als der Empfänger, aber da die Darstellung des Opferempfängers als ein Kinderbild gedeutet werden kann, könnte dies eine Erklärung für die Umkehrung der Proportionen sein. Dass die Personen rechts die Frau links verehren, ist weniger wahrscheinlich; wenn diese eine Göttin wäre, würden wohl kaum Attribute fehlen. Das Entscheidende bei der Interpretation muss wohl ihr Gestus sein.

Wegen der strichartigen Zeichnung möchte man ein Datum früher als die Ramessidenzeit für dieses Bild annehmen.

55. MM 14 063 — Kalkstein — 9,9×6,2 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bildfläche etwas beschädigt durch Absplitterung. Bild in roten und schwarzen Umrisslinien. Oberfläche zerkratzt.

Zumindest teilweise sind den schwarzen Konturen rote vorausgegangen. Das Bild zeigt links zwei nach rechts gewandte Männer. Sie sind nackt und halten mit der linken Hand eine Blume an ihre Nase. Der linke hält ausserdem einen Stab in seiner rechten Hand; der rechte hat möglicherweise auch einen gehabt. Rechts vor ihnen steht eine nach links gewandte Frau. Ihre Arme hängen gerade herab. Sie trägt eine dreiteilige Perücke. Ganz rechts steht ein Ziegenbock auf den Hinterbeinen, nach rechts gewandt. Möglicherweise kann es sich auch um ein anderes Tier, z.B. eine Gazelle, handeln.

Es ist möglich, dass die Darstellung des Tieres nichts mit der Szene links davon zu tun hat. E. Brunner-Traut hat dieses Bild im Anschluss an andere Ostraka mit tanzenden Böcken erwähnt[65], aber der Zusammenhang bleibt unklar. Möglicherweise könnten die Personen mit einer Opferhandlung zu tun haben.

56. MM 14 014 — Kalkstein — 15,5×21,5 cm

Das Kalksteinstück ist wie eine Stele geformt — dieses Stück ist eher eine richtige Stele als ein Ostrakon — und hat einen abgerundeten oberen Abschluss. Auf der ebenen Fläche erscheinen Text und Darstellung in einem Rahmen, alles in schwarzen Konturen.

Links sitzt eine nach rechts gewandte Frau auf einem Stuhl. Dieser hat Beine in der Form von Löwentatzen mit Klötzen darunter, ein Untergestell aus Stützleisten und eine Rückenlehne. Die Frau ist in ein fusslanges weites Gewand gekleidet, trägt einen Halskragen und eine dreiteilige lange Perücke mit Stirnband und Salbkegel. In der rechten Hand hält sie einen Lotusstengel, dessen Blüte vor ihrer Nase



schwebt. Die linke ist gegen einen Tisch, der vor ihr steht, ausgestreckt. Er besteht aus einem geschweiften Pfeiler mit einer Platte, auf der runde Brote liegen. Über diesem Bilde hat sich eine Inschrift in zwei vertikalen Zeilen befunden, die jetzt fast ganz verwischt ist. In der rechten steht 𓊨𓁹, „Osiris“, worauf wohl der Name der Frau folgte. Links ist oben ein 𓈖 zu erkennen, weiter unten 𓋹𓏏.

Das Motiv ist konventionell[44]. Die Stele ist vielleicht unfertig. Der Künstler hat die erste Phase der Darstellung auf dem bearbeiteten Stein ausgeführt. Das Bild konnte dann entweder in Farbe oder in bemaltem Relief vollendet werden.

57. MM 14 015 — Kalkstein — 14,7×17,2 cm

Kalksteinstück in Stelenform mit abgerundetem oberem Abschluss, der jedoch grösstenteils abgeschlagen ist. Auf der ebenen Bildfläche eine gemalte Darstellung in gelb, rot und schwarz. Die Bildfläche weist Kratzer auf, und die Farbe ist stellenweise verwischt.

Das Bild zeigt ein nach rechts gewandtes sitzendes Paar, Mann und Frau. Die Gestalten sind erst in rot gezeichnet und die unbekleideten Körperteile mit Farbe ausgefüllt worden, wobei die Partien, die bekleidet dargestellt werden sollten, ausgespart wurden, dazu auch der Halskragen des Mannes und das Stirnband der Frau. Beide tragen schwarze Perücken, und ihre Augen sind schwarz gezeichnet. Der Hintergrund ist gelb; unten ist ein Streifen unbemalt gelassen, wohl für eine eventuelle Inschrift. Vor dem Paare sollte ein Opfertisch stehen, der in roten Konturen angedeutet ist. Beide Gestalten sind in einen fast fusslangen Schurz gekleidet. Die Frau legt ihren linken Arm um die Schultern des Mannes. Oben hat sich eine Inschrift in schwarz in vertikalen Zeilen mit roten Trennungslinien befunden. Sie ist nun unleserlich.

Ein interessantes Detail ist, dass der Schurz der Frau nach unten weiter wird und das Vorderteil unter dem Körper des Mannes hervorkommt. Ursprünglich ist die linke Gestalt wohl ein Mann gewesen. Auch die Hautfarbe samt dem Umstand, dass die Brust der Frau später hinzugefügt worden zu sein scheint, macht es wahrscheinlich, dass die Darstellung erst einen Mann zeigte, der in eine Frau umgeändert wurde.

Privatstelen dieser Art sind konventionell.

58. MM 14 016 — Fayence — 13,8×18,5 cm

Eine grünglasierte Stele mit abgerundetem oberen Abschluss. Die Stele war in drei Stücke zerbrochen die jetzt zusammengefügt und -gegipst sind. Au einer Seite Bilddarstellung und Inschrift in fragmen tarisch erhaltenen schwarzen Linien. Ein Sprung i der Oberfläche rechts.

Die Darstellung war von einer Linie eingerahmt die an den Kanten der Stele entlanglief. Rechts steh ein Mann, seine rechte ausgestreckte Hand hält etwa die linke hängt herab. Er ist in einen kurzen Schur gekleidet. Eine Linie markiert die Grenze zwische Gesicht und Haaransatz. Vor ihm finden sich schwa che Spuren eines Opfertisches: eine Platte auf einen geschweiften Pfeiler. Links können sehr schwach Reste des Bildes einer sitzenden Göttin erkannt wer den. Ihr Halskragen, ihre linke Schulter und Brus sind ein wenig sichtbar. Die übrigen Spuren in de Bilddarstellung sind schwer zu deuten. Unten habe sich drei vertikale Inschriftzeilen mit doppelten Tren nungslinien befunden.

Die Ausführung der Stele scheint missglückt z sein, da die schwarzen Konturen bei der Brennung zu schwach wurden, ja fast verschwanden. Das Bild ist wenigstens teilweise danach neu gezeichnet wor den. Die Umrisslinien, die das Bild des Mannes for men, scheinen deutlich auf der glasierten Oberfläch zu liegen.

Die Szene ist eine konventionelle Opferdarbringung vor einer Gottheit.

59. MM 14 018 — Kalkstein — 8,5×13 cm

Überall unregelmässige Kanten. Bildfläche mit ge zeichneter und gemalter Darstellung in rot, gelb schwarz und weiss, durch Absplitterung beträchtlich beschädigt.

Das Bild zeigt links einen sitzenden, nach rechts gewandten Mann und rechts eine stehende, nach link gewandte Frau, zwischen ihnen einen Tisch. De Mann scheint in schwarzen Konturen gezeichnet z sein. Sein Körper ist dann rot bemalt worden bis au eine kleine Aussparung für einen Halskragen. Da Auge ist schwarz gezeichnet, und die Perücke, di im Nacken abschliesst, ist schwarz gemalt. Die rot Farbe ist stellenweise beim Fuss über die Umriss linien hinausgemalt worden. In seiner linken aus gestreckten Hand hält er eine flache grosse Schal rotbrauner Farbe, während die rechte Hand geballt

›erhalb der Schale wiedergegeben ist. Die Frau ist roten Konturen gezeichnet und der Körper dann lb bemalt. Ihre lange Perücke ist schwarz, rote ›uren oberhalb davon können auf einen Salbkegel uten. Die rechte Hand befindet sich über der hale. In dieser Hand hält sie einen roten Gegenınd, wohl eine Flasche, deren Inhalt sie vielleicht die Schale giesst. Ihr Gesicht weist keine Details ıf. Zwischen ihnen steht der Tisch, der aus einem schweiften Pfeiler mit einer Platte darauf besteht. · ist in roten Umrisslinien gezeichnet. Auf ihm lien Gegenstände in roten Konturen mit weisser Farbe ısgefüllt, wohl Brote. Oberhalb der Gruppe finden :h schwarze Spuren, vermutlich einer Hieroglyphenschrift. Die ganze Szene war anscheinend eingehmt; drei parallele rote Linien mit gelber Farbe in n Zwischenräumen sind oben erhalten. Möglicher›ise war der Hintergrund blau gemalt, wenn die auen Farbspuren hier und da nicht ein späterer ›lag sind, aber besonders um den Kopf des Mannes ıd sie auffallend.

Die Szene dürfte eine Opferhandlung zwischen /ei Privatpersonen darstellen.

. MM 14 019 — Kalkstein — 10,6×12,8 cm

ıeses Ostrakon ist grob zu einer Stele mit abgeruntem oberem Abschluss zurechtgeformt. Die Dar›llung auf der ebenen Bildfläche ist berieben und rwischt. Es ist ein Bild in Konturen und Malerei schwarz, rot und weiss.

Die Darstellung ist von einer schwarzen Doppelıie eingerahmt, die grob der Form der Scherbe lgt. Das Bild zeigt links eine sitzende Frau, die :h nach rechts zu einem Opfertisch wendet. Die nze Szene ist erst in roten Umrisslinien gezeichnet. ›r Stuhl mit Beinen in der Form von Löwentatzen, : auf Klötzen ruhen, und mit Rückenlehne ist ıwarz gemalt. Die Frau ist in ein fusslanges weiss maltes Gewand gekleidet. Sie trägt eine grosse ıwarze Perücke und einen scheibenförmigen Ohrımuck, der rot gezeichnet ist. Mund und Auge ıd schwarz wiedergegeben. In der rechten aus›streckten Hand hält sie einen roten Spiegel, in der ken an die Brust gedrückten ein Tuchstück. Der sch, der aus einem geschweiften Pfeiler mit Platte steht, ist weiss gemalt. Die drei konischen Gegenınde sowie der runde sind auch weiss, z.T. mit ıwarzen Details. Es dürfte sich um Brote handeln. ›en auf der Stele hat sich eine schwarze Hieroglypheninschrift von wenigstens einer Zeile befunden. Das unterste Zeichen in der deutlich erkennbaren vertikalen Kolumne ist das einer sitzenden Frau, vermutlich das Determinativ nach dem Namen der Frau.

Dieses Bild gehört zur Gruppe von privaten Denkmälern.

61. MM 14 072 — Kalkstein — 11,2×6,7 cm

Die Scherbe hat überall unregelmässige Kanten. Die Bildfläche ist durch Absplitterung reduziert und durch Salzausfällung beschädigt. Darstellung auf einer Seite in schwarz und rot. Auf der anderen Seite zwei eingeritzte, ungefähr parallele Striche.

Die Darstellung ist in schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Die meisten Figuren waren ursprünglich mit roter Farbe ausgefüllt, die hauptsächlich noch in der rechten Partie des Bildes erhalten ist. Unten läuft ein Band Wasserlinien. Auf diesem Wasser befinden sich zwei Fahrzeuge. Das linke trägt am Bug und Heck grosse Widderköpfe. Diese waren, wie bei dem rechten deutlich sichtbar ist, mit einer Atef-Krone mit einer Sonnenscheibe auf der mittleren der drei Teilkronen bekrönt, ausserdem mit einem Halskragen geschmückt. Mitten auf dem Fahrzeug befindet sich ein Naos. Es ist nicht mehr möglich, dessen innere Struktur zu erkennen. Rechts vor diesem Naos sind Reste eines Aufbaues erhalten, auf dem — nach Parallelen[67] — eine Sphinx gestanden haben mag, die jedoch hier nicht sichtbar ist. Am Heck befindet sich ein Gestell für Ruder, an dem zwei Ruder befestigt sind. Dieses Fahrzeug wird von dem rechts ins Schlepptau genommen. Dies ist kleiner und an Bug und Heck undekoriert. Mitten darauf befindet sich eine Kajüte. Auf beiden Seiten davon sitzen je drei Ruderer; die auf der Steuerbordseite sind sichtbar, die auf der Backbordseite natürlich nicht, aber wahrscheinlich hat man ihr Vorhandensein durch drei Striche andeuten wollen, die vom Heck ins Wasser eintauchen und ihre Ruder darstellen. Am Heck befindet sich ein grosses Steuerruder, möglicherweise deren zwei. Zwischen ihnen und der Kajüte scheint ein etwas gebeugter Mann zu stehen und ein Ruder zu hantieren. Er ist nach rechts gewandt. Am Heck steht ein Mann, der sich dem dahinter befindlichen Fahrzeug zuwendet. Er trägt einen kurzen Schurz und eine Perücke und streckt seine Hände aus, in denen er etwas — ein Gefäss oder Blumen — dem anderen Schiff ent-

gegenhält. Oben auf dem Dach der Kajüte befindet sich ein weiterer Mann, der die Hände im Adorationsgestus erhebt. Über dem linken Fahrzeug schwebt eine geflügelte Sonnenscheibe mit zwei Uräen. Ganz oben steht eine waagerechte Hieroglypheninschrift. Die einzigen Zeichen, die noch leserlich sind, sind [hieroglyphs].

Diese Darstellung gibt Amuns heiliges Schiff in Theben, mit Widderköpfen geschmückt, wieder[68]. Es wurde bei gewissen Festen mit dem Bild oder der Barke des Gottes darauf auf dem Nil gezogen[69]. Die Darstellung dieses Themas kommt in sowohl Tempeln wie in Privatgräbern vor. Diese Darstellung ist nicht mit den Ostrakonbildern mit Amuns Prozessionsschiff zu verwechseln, die als Votive denkbar sind.

62. MM 14 023 — Kalkstein — 18,1×11,3 cm

Überall unregelmässige Kanten. Grosse Absplitterungen und eine beträchtliche Reduzierung der ursprünglichen Bildfläche. Wenigstens teilweise ist die Zeichnung erst in roten Konturen ausgeführt worden, über die dann schwarze gezeichnet sind.

Rechts sind der Oberkörper und der Kopf eines Mannes mit kurzer Perücke in mehreren Lockenreihen dargestellt. Der Oberkörper ist nackt. Um den Hals trägt er eine Schlinge oder eine Art „Halseisen"[70]. Links hinter ihm befindet sich ein fragmentarischer Schakalkopf, der ebenso wie der des Mannes nach rechts gewandt ist. Ein Teil der Schnauze, das Auge und die aufrecht stehenden Ohren machen die Identifikation klar.

Diese Szene hat wahrscheinlich ein menschengestaltiges schakalköpfiges Wesen dargestellt, das einen Gefangenen führt. Das Motiv könnte vielleicht in einen grösseren Zusammenhang eingefügt werden: Szenen aus der Unterwelt[71], vor allem in den grossen Königsgräbern, wo Gefangene oft von Schakalgöttern bestraft werden. Man könnte auch an die Vorführung ausländischer Gefangener — meistens in Tempeldarstellungen — denken. Es ist möglich, das Aussehen des Mannes als ausländisch zu interpretieren und negroide Züge aus seinem Gesicht herauszulesen, aber es muss auch die Grobheit der Zeichnung berücksichtigt werden.

63. MM 14 123 — Kalkstein — 17×10,9 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Sie war in d Stücke zerschlagen, die nun zusammengeklebt u teilweise mit Gips repariert sind. Auf einer Sc Bild und Inschrift in schwarz.

Die Darstellung ist eine Strichzeichnung des Ty der oft auf Papyri und in Gräbern (z.B. Thutmos III.) vorkommt. Sie gibt einen stehenden Mann wi der, der einen Gegenstand zu werfen scheint. D linke Hand hält er ausgestreckt. Ein ovaler Gege stand, der geworfen wird, bleibt rätselhaft. Vor de Manne steht die Inschrift [hieroglyphs], „Osiris *Imn-ḥtp* Er ist nach rechts gewandt und trägt einen kniela gen Schurz.

Der Stil der Strichzeichnung erscheint z.B. au auf einem Ostrakon, das im Grabe Thutmosis' II gefunden wurde[72]. Ähnliche Strichzeichnungen kon men aber auch in der Ramessidenzeit vor[73]. Das Bi stellt anscheinend einen Privatmann dar. Wahrschei lich hat seine Tätigkeit eine religiöse Implikation.

Die private Sphäre

Den Hauptinhalt dieser Sphäre bilden Bilder vo Menschen oder Tieren, die in erster Linie ohne G danken an einen religiös betonten Zusammenhan dargestellt sind. Mehrere Bilder sind des Typs, de in die Privatgräber vor allem der 18. Dynastie g hört, und selbstverständlich haben sie eine magisch und also religiöse Funktion, da sie Bestandteil d Grabdekors sind, aber in der unten folgenden Gru pierung ist der Inhalt der Bilder mit seiner haup sächlich profanen Prägung ausschlaggebend geweser Wie früher gezeigt wurde, ist es auffallend, dass die Darstellungen des profan geprägten Sektors des Gral dekors oft Szenen aus dem Berufsleben der Arbeite und Handwerker wiedergeben, während der vo nehme Grabbesitzer und seine Umgebung selten vo kommen. Es kann nicht ausgeschlossen werden, da diese Genreszenen mit einfachen Leuten relativ u abhängig vom traditionellen Kanon des Grabdeko entwickelt worden sind, und wir werden sehen, da auch im Stockholmer Material ganze Serien von Bi dern aus bestimmten Gruppen, die uns von den De el Medineh-Ostraka bekannt sind, vorkommen, di in dieser Art der Bildproduktion fast ein Eigenlebe zu haben scheinen. Diese letzten sind Darstellunge von Wagenlenkern und Pferden, von Hirten mit Stie ren und von Affen und ihren Wächtern. In de

ɜil des Katalogs des Stockholmer Materials, der ɪn folgt, sollen erst verschiedene Genreszenen einhliesslich Details und Fragmente, die mehr oder eniger lose mit dieser Gruppe verbunden werden ɔnnen, präsentiert werden, dann die Gruppen der 'agenlenker und Pferde, der Hirten und Stiere, der ffenwächter und Affen, in dieser letzten Gruppe ɪsserdem auch Affenszenen, die an die Gruppe der iergeschichtedarstellungen angrenzen können. Hierɪn gehören auch Details und Fragmente, die sich ı diese grösseren Zusammenhänge anzuschliessen :heinen. Zum Schluss kommen verschiedene Tierbilɜr, die offenbar keine religiösen Implikationen aufeisen, obwohl einige Tiere wiedergeben, die heilig ːin könnten.

In besonderen Gruppen werden dann die relativ eschlossenen Bildkreise, die die Tiergeschichteillu:rationen und die Wochenlaubeszenen bilden, präːntiert. Im Stockholmer Material finden sich Bilder us diesen Gruppen, die ebenso wie mehrere Darstelɪngen aus dem Kreis der Genreszenen zeigen, dass estimmte ikonographische Themata vorlagen, dass ie Variationsweite und die individuelle Inspiration er Künstler stark von den Schemata, von den Norɪen, die traditionell festgelegt waren, begrenzt waren.

4. MM 14 056 — Kalkstein — 11,1×7,7 cm

Jberall unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seite ı rot und schwarz.

Ein nackter Mann ist rot bemalt und mit schwaren Umrisslinien und Details versehen. Er sitzt nach echts gewandt. Seine Frisur besteht aus drei Haarüscheln auf dem kahlen Kopfe. Den rechten Arm teckt er fast ganz in ein grosses Gefäss, das er wischen den Beinen hält und mit dem linken Arm ɪnd der Hand stützt. Das Gefäss ist mit dünner chwarzbrauner Farbe bemalt und hat schwarze Umisslinien.

Die Szene ist eng verwandt mit einer ähnlichen auf ːinem Ostrakon in Berlin (BT 51), auf dem zwei Männer an einem Gefäss arbeiten. Es handelt sich ɪm eine Phase in der Herstellung von Gefässen, vernutlich aus Stein. Das Stockholmer Bild dürfte die Prozedur zeigen, wie das Gefäss innen geglättet wird. Verwandt sind auch zwei Szenen aus dem Grab des Kenamun in Theben[74], die ungefähr dieselbe Arbeit zeigen. Mit seiner Frisur könnte der Mann ein Nubier sein[75].

65. MM 14 064 — Kalkstein — 20,2×10,1 cm. Zusammen mit MM 14 065, 14 066 und 14 067 gefunden (unten Nr. 66 und 67)

Die Scherbe hat zwei gerade Brüche und zwei unregelmässige Kanten. Bilder auf der einen Seite in schwarz und rot. Die Bildfläche durch Absplitterung beschädigt.

Die Darstellung zeigt zwei Paar Ringkämpfer. Die vier Männer sind nackt. Sie sind in roten Umrisslinien gezeichnet, rot bemalt mit Ausnahme eines Mannes rechts und mit schwarzen Konturen und Details fertiggezeichnet. Der zweite Mann von links trägt hinten am Kopf eine herabhängende schwarze Haarlocke oder Flechte. Die zwei Männer rechts haben verschiedene Frisuren, der stehende trägt das Haar zu einer Seitenlocke zusammengefasst, der andere hat drei Haarbüschel auf dem sonst kahlen Kopf, vielleicht auch eine Seitenlocke. Das linke Paar steht in Ausgangsstellung, der linke Mann ergreift den Arm seines Gegners mit der rechten Hand und versucht, die linke um seinen Nacken zu legen. Rechts hat der stehende Mann seinen Gegner sich über den Rücken geschwungen und hält ihn an einem Unterschenkel fest, während dieser versucht, des anderen Bein und Kopf in den Griff zu bekommen.

Ringkampfszenen sind auf Ostraka selten belegt[76]. Mit Ausnahme der Darstellungen aus Beni Hassan aus dem Mittleren Reiche[77] sind sie auch in den Gräbern ziemlich selten[78]. Die informelle Szene des Stockholmer Bildes könnte natürlich als ein „Augenblicksbild“ aus dem Dorfleben aufgefasst werden. In diesem Fall sind aber mehrere ähnliche Bilder zusammen gefunden worden. Sie sind nicht eindeutig von demselben Künstler gemacht. Es könnte sich um Übungen eines vorgelegten Themas handeln.

66. MM 14 065 & 14 066 — Kalkstein — 10×8,5 cm. Zusammen mit MM 14 064 und 14 067 gefunden (Nr. 65 und 67)

Zwei zusammengehörende Fragmente sind jetzt vereinigt worden. Die Scherbe hat, abgesehen von einem kurzen geraden Bruch, der auf eine regelmässige Unterkante für das Bild deuten könnte, unregelmässige Kanten. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert. Bild auf einer Seite in rot und schwarz.

Zwei nackte Männergestalten sind rot gemalt mit schwarzen Konturen und Details. Möglicherweise sind sie erst in roten Umrisslinien gezeichnet worden.

Ihre Frisur besteht aus drei Haarbüscheln auf dem sonst kahlen Kopf. Der linke Mann packt das eine Bein seines Gegners mit seiner einen Hand, während er mit der anderen dessen Nacken gefasst hat, um ihn umzuwerfen. Der Gegner beugt sich vor und versucht, mit seinen Händen — nur ein Arm ist auf dem Bild erhalten — sein Bein zu befreien. Oben rechts befindet sich eine Hieroglyphe, *nb*, die wohl nichts mit der Darstellung zu tun hat.

Hier handelt es sich wieder um eine Ringkampfszene. Vielleicht sind die beiden Männer Nubier. Die Verbindung mit dem vorher erwähnten Bild ist offenbar, dieses ist aber eleganter gezeichnet, obwohl die Proportionen jedoch kaum zufriedenstellend sind.

67. MM 14 067 — Kalkstein — 3,7×4,2 cm.
Zusammen mit MM 14 064, 14 065 und 14 066 gefunden (oben Nr. 65 und 66)

Scherbe mit zwei geraden Brüchen und einer unregelmässigen Kante. Fragment einer grösseren Scherbe. Bild auf einer Seite in rot und schwarz. Die Bildfläche beträchtlich reduziert.

Die fragmentarische Darstellung zeigt einen Männerkörper, rot gemalt mit schwarzen Konturen und Details. Der Mann war nackt. Die Frisur hat wahrscheinlich aus drei Haarbüscheln auf dem sonst kahlen Kopf bestanden. Die gerade herabhängenden Arme lassen keine nähere Bestimmung zu, womit der Mann in der Szene beschäftigt war. Im Gedanken an die Scherben, mit welchen dieses Bild zusammen gefunden wurde und die Ringkampfszenen enthalten, ist anzunehmen, dass auch dieser Mann in ähnlichem Zusammenhang aufgetreten ist.

Technisch könnte das Bild interessant sein, da es einen Schatteneffekt auf dem Körper des Mannes aufzuweisen scheint. Die Unregelmässigkeit der roten Farbe kann ein absichtlich angewandtes Mittel sein, um einen malerischen Effekt zu erzielen. Dies muss jedoch ungewiss bleiben.

68. MM 14 035 — Kalkstein — 8×6,4 cm

Überall unregelmässige Kanten. Die eine Seite hat ein Bild in rot und schwarz. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Das Bild zeigt einen Mann mit kahlem Kopf und nacktem Oberkörper. Er ist rot gemalt und mit schwarzen Umrisslinien eingefasst. Auch Auge, Ohr und Mund sind schwarz wiedergegeben. Er scheint ein Stück Tuch vor sich zu halten, das rot gemalt ist mit einer schwarzen oberen Kontur. Dieses Tuch verdeckt Unterkörper und Beinpartie, die durch zwei schwarze Umrisslinien wiedergegeben ist. Der linke Arm ist ausgestreckt, der rechte hängt gerade herab, wobei möglicherweise das Tuchstück zwischen Arm und Körper liegen sollte. Der Mann ist nach rechts gewandt.

Die Beschäftigung des Mannes scheint unklar. Wäre die obere Kontur des „Tuchstückes" ein Seil, könnte man an Szenen von Feldmessung denken; es scheint kein Ziehen wie bei den Szenen mit Vogelnetz oder beim Fischfang zu sein. Die Partie unter der oberen Kontur ist jedenfalls deutlich bemalt.

69. MM 14 040 A — Kalkstein — 6,7×9,7 cm

Unregelmässige Kanten. Bild auf der einen Seite in schwarz und rot. Bildfläche reduziert, ausserdem durch Salzausfällung rauh.

Eine menschliche Gestalt ist in schwarzen Umrisslinien gezeichnet und rot bemalt mit schwarzen Details im Gesicht. Die Figur ist ganz nackt und stellt einen Mann oder ein Kind mit kahlem Kopf dar. Sie sitzt mit geschlossenen Beinen auf den Fersen. Der linke Arm ist nach vorn gehalten mit der Hand vor dem Schoss. Der rechte ist nicht mehr erhalten, er war rückwärts ausgestreckt. Die Gestalt ist nach rechts gewandt. Dort steht ein unbestimmbarer Gegenstand, der vielleicht ein Tisch mit geschweiften Pfeiler und Platte sein könnte, auf dem Objekte gestapelt wären. Dieser Gegenstand ist rot gemalt mit schwarzen Umrisslinien. Vielleicht zeigt das Bild einen Mann vor einem Opfertisch.

70. MM 14 024 — Kalkstein — 12×20 cm.
Für die recto-Seite s.o. Nr. 10.

Beschreibung oben unter 10.

Während die Vorderseite einen Königskopf wiedergibt, erscheint auf der fragmentarischen verso-Seite eine Person auf einer roten Basislinie. Die Zeichnung der Person ist in schwarzen und in roten Umrisslinien ausgeführt. Die Person kniet in einem sehr weiten Gewande. In einer Hand hält sie ein Messer. Die Darstellung vor ihr könnte vielleicht einen Stier wiedergeben mit rot bemaltem Körper. Ob eine Schlachtungsszene gemeint ist?

'1. MM 14 031 — Kalkstein — 7×4,9 cm

)ie Scherbe hat unregelmässige Kanten und ist ein 'ragment einer grösseren Darstellung. Auf einer ieite Zeichnung und Malerei in rot, schwarz und ;rün. Das Bild ist etwas zerkratzt.

Dargestellt ist eine Frau, die Lyra spielt. Sie ist ıach links gewandt. Nur ihr Oberkörper und Kopf ind erhalten. Das ganze Bild ist mit roten Umrisslinien gezeichnet. Gesicht und Arme der Frau sind ot bemalt und mit schwarzen Umrisslinien versehen.)ie lange Perücke ist mit schwarzer Farbe ausgefüllt. ichwarz sind auch Auge und Mund. Die Lyra hat wei gebogene Jocharme. Die Querstange oben endet nit einem zurückgewandten Vogelkopf. Die gebo;enen Jocharme sind auch mit Tierköpfen verziert, ler rechte mit dem einer Gazelle, der linke mit dem ines Vogels. Die Lyra hat zwölf Saiten, die alle nur chwarz gezeichnet sind. Von der linken Seite des nstruments geht eine rote Doppellinie mit roter)uerstrichelung aus und verläuft bogenförmig an der beren Kante der Scherbe entlang. Es ist nicht unlenkbar, dass diese Linie den Raum andeutet, in lem die Frau sich aufhält. Rechts von der Lyra efindet sich etwas wie ein grünes Blatt, und zwei ;rüne Flecken an anderen Stellen könnten darauf inweisen, dass es sich um einen mit Pflanzen de:orierten Raum handelt, wie er in den Wochenlauebildern vorkommt. Frauen, die Lyra spielen, ind in dem Zusammenhang nicht bekannt. Dagegen st die Lyraspielerin in Privatgräbern belegt, und vir erinnern besonders an eine Szene aus einem ieute zerstörten Grabe, wo die Spielerin mit Winden;irlanden auftritt[80], was vielleicht auch auf dem itockholmer Bild der Fall ist.

'2. MM 14 032 — Kalkstein — 10,3×7 cm

Jberall unregelmässige Kanten. Nach dem Bild zu ırteilen, ist mehr als die Hälfte der Scherbe verchwunden. Auf einer Seite Bilder in schwarzen Umisslinien.

Links sind die Köpfe zweier Männer in kurzen 'erücken erhalten, von dem rechten Mann ausserdem in Teil des Oberkörpers. Der linke Mann legt seinen Arm um Nacken und linke Schulter des anderen. Rechts von dieser Gruppe ist eine Sonnenscheibe mit narkiertem Mittelpunkt wiedergegeben. Um sie ist in Uräus geschlungen. Ganz rechts befindet sich ein ıach rechts gewandter Falke mit der doppelten Königskrone. Die untere Partie des Vogels ist nicht erhalten.

Die Bilder haben keinen inneren Zusammenhang. Die linke Gruppe könnte zwei ringende Männer dargestellt haben. Eine Parallele auf einem Ostrakon in Berlin (BT 52) zeigt zwei Männer in ähnlicher Haltung. Man könnte auch an eine Begegnung zweier Männer denken, wie eine Darstellung in Neferhoteps Grab in Theben zeigt: Neferhotep begegnet seinem Vater[81]. Die Sonnenscheibe mit der Schlange und der Falke mit den Königskronen gehören zu den konventionellen symbolischen Bildern, die im Skizzenmaterial legio sind.

73. MM 14 037 — Kalkstein — 5,6×8,7 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, die übrigen sind unregelmässig. Die Bildfläche ist durch Absplitterung beschädigt. Das Bild auf der einen Seite ist in rotbraun und schwarz ausgeführt, gewisse Partien erscheinen jetzt ganz braun.

Ein Mann ist dargestellt, dessen Körper nach rechts gewandt ist, während der Kopf nach links zurückschaut. Der linke Arm ist gewinkelt vorgestreckt, die rechte Hand hält einen Gegenstand vor der Brust. Die Zeichnung ist in schwarzen Umrisslinien ausgeführt, und der Körper ist mit rotbrauner-brauner Farbe bemalt. Der Mann trägt einen Schurz, der in der Taille geknotet und mit einem vorne herabhängenden dreieckigen Teil versehen ist. Schwarze Striche deuten Plissierung an. Er hat sehr zerzaustes schwarzes Haar und einen kurzen Kinnbart. Er trägt einen Halskragen und Armbänder am rechten Oberarm und linken Handgelenk. Der Gegenstand, den er vor der Brust hält, scheint ein Vogel zu sein, jedoch ist dies nicht sicher festzustellen.

Ein ungewöhnlicher Typ, vielleicht ein Ausländer, obwohl es auch ägyptische Männer gibt, die mit ähnlichem Haar auftreten[82].

74. MM 14 044 — Kalkstein — 6,2×10,8 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten, ein grosser Sprung ist mit Gips gefüllt. Seit der photographischen Aufnahme 1939 ist das Bild weiter beschädigt. Auf der einen Seite Bild in schwarzen Umrisslinien.

Ein stehender nach rechts gewandter Mann ist dargestellt. Er ist in einen Schurz gekleidet, der von der Taille bis zu den Knien reicht. Der Oberkörper ist

nackt, und schwarze schräge Striche deuten die Rippen des mageren Mannes an. Das Haar ist struppig und unordentlich. Der rechte Arm hängt gerade herab, der linke ist vorgestreckt, und die linke Hand hält einen Stab, der in einer Knospe endet wie ein *wꜣḏ*-Szepter.

75. MM 15 383 — Kalkstein — 11×14,8 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Bild in roten Umrisslinien. Bildfläche rauh durch Salzausfällung.

Das Bild stellt eine stehende menschliche Gestalt ohne Kopf, nach rechts gewandt, dar. Sie trägt offenbar ein langes Gewand. Die Arme hängen gerade herab. Möglicherweise befindet sich rechts davon eine schwarze Zeichnung, die eine Blume wiedergibt. Dies ist jedoch unklar. Der Skizzencharakter dieses Bildes ist offenbar. Die steife Haltung der Person, die einfache Gestalt sind ein Grundelement in Übungen.

76. MM 14 041 — Kalkstein — 5,3×8,6 cm

Die eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, die übrigen sind unregelmässig. Zeichnung in roten Umrisslinien auf einer Seite, durch Kratzer etwas beschädigt. Die ursprüngliche Bildfläche beträchtlich reduziert.

Links steht eine nach rechts gewandte Frau. Ein Gewand ist nicht angedeutet, doch trägt sie einen Halskragen und eine lange dreiteilige Perücke mit Stirnband und Rosette hinten sowie einen Salbkegel. Unter dem Nabel befinden sich zwei horizontale Striche, die Fettpolster andeuten. Rechts von der Frau an der Kante geben ein paar Striche Knie und Fuss eines Sitzenden wieder.

77. MM 14 069 — Kalkstein — 7×9,9 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bildfläche reduziert. Bild in schwarzen Umrisslinien, ein paar rote Farbtupfer sind wohl zufällig.

Oben sieht man ein Tiergesicht *en face* mit runden Ohren. Zwei Vordertatzen rahmen es ein. Unterhalb davon befindet sich das Bild einer königlichen Person mit Uräus an der Stirn. Sie trägt eine eigenartige Perücke mit Netzmuster, einen Halskragen und ein Gewand, das durch eine gerade Linie unterhalb der Achselhöhlen markiert ist. In der Magengegend befindet sich ein Halbkreis, der schwierig zu erklären ist. Die Arme hängen gerade herab.

Das Tier könnte eine Hyäne sein (vgl. VA 2230–2231), aber auch ein Bär ist denkbar[83]. Das schmale, eng anliegende Gewand der Person kann andeuten, dass es sich um eine Königin handelt, aber es ist etwas unklar, ob man eine Frauenbrust bei der linken Achselhöhle wiedergeben wollte. Die beiden Bilder brauchen keinen inneren Zusammenhang zu haben.

78. MM 14 021 — Kalkstein — 20,8×18,6 cm

Dicke Scherbe mit groben unregelmässigen Kanten. Einige Absplitterungen haben die ursprüngliche Bildfläche beschädigt. Bilddarstellungen auf beiden Seiten in schwarzen Konturlinien.

Die eine Seite zeigt zwei Männerköpfe, rechts das Profil eines Mannes mit Schnurr- und Backenbart. Die innere Linie des Auges ist unter die Augenbraue gezeichnet. Das Ohr ist für einen Ohrring durchbohrt. Eine Kopfbedeckung, die unten beutelförmig ist, ist mit einem Band befestigt, das eine Spange über dem Ohr zu haben scheint. Das linke Profil ist nur teilweise erhalten, die untere Partie ist ausgelöscht. Es gehört zu demselben Typ wie das rechte. Das Stirnband hat jedoch hinten eine Rosette. Beide Profile bilden Ausländer ab, Männer aus Vorderasien. Unterhalb des linken Kopfes finden sich sehr schwache Spuren einer hieratischen Inschrift, die wohl die Männer bezeichnete. Nur die Schlusszeichen sind erhalten. Die Determinative deuten darauf, dass es sich um einen ausländischen ethnischen Namen ([hieratic]) handelt. Genau unter den Determinativen sieht man Spuren einer weiteren Inschriftzeile.

Auf der anderen Seite sind drei Menschenköpfe und ein Stierhaupt gezeichnet. Der grösste Menschenkopf gibt einen Mann mit kurzem Bart, mit Haar, das über ein Band um den Scheitel gekämmt zu sein scheint, und mit einem scheibenförmigen Ohrschmuck wieder. Möglicherweise trägt er auch eine Seitenlocke. Der Typ ist ausländisch und dürfte einen Libyer abbilden. Die zwei anderen Profile sind sehr undeutlich und geben wohl auch Ausländer wieder, einen mit scheibenförmigem Ohrschmuck, den anderen mit langem Haar oder einer Perücke. Von dem Stier links ist auch ein Teil des Vorderkörpers sichtbar, aber die Scherbe muss nicht unbedingt grösser gewesen sein und ein Bild des ganzen Tieres getragen haben.

Zum Thema Ausländer im Skizzenmaterial s.u. [M 14 095, Nr. 124.

9. MM 14 139 — Kalkstein — 9,4×6,7 cm.

usammen mit MM 14 140 gefunden (unten Nr. 80).
ür die verso-Seite s. oben Nr. 41

eschreibung s. oben Nr. 41.

Figuren und Zeichen sind in schwarzen Linien isgeführt. Zwei Männerköpfe nehmen den linken eil der Bildfläche ein. Ganz oben links stehen die eiden Hieroglyphen ≚. In der Mitte befindet sich in Ohr mit durchbohrtem Ohrläppchen. Rechts ist in Falkenkopf wiedergegeben und darunter die lieroglyphe ⧗. Vielleicht könnte dies Zeichen je-och den Vorderteil eines Uräus darstellen.

0. MM 14 140 — Kalkstein — 9,1×9,9 cm.

usammen mit MM 14 139 gefunden (oben Nr. 79)

ine Kante besteht aus einem geraden Bruch, sonst nregelmässige Kanten. Bildfläche auf beiden Seiten twas reduziert durch Absplitterung.

Auf der einen Seite hieratische Inschrift von mindestens vier Zeilen, sehr schlecht erhalten. Auf der-elben Seite schwache schwarze Spuren einer Zeichung.

Auf der anderen Seite befinden sich grobe Zeichungen in schwarzen Konturen. Zwei menschliche öpfe sind wiedergegeben. Der obere war möglicher-eise ein Königskopf mit der blauen Krone.

1. MM 14 111 — Kalkstein — 19,3×11,7 cm

ie Scherbe hat eine ziemlich regelmässige Kante nd scheint absichtlich abgerundet worden zu sein. ei der einen Kanten befindet sich eine kurze rote, r folgende Linie, die ein Anzeichen für die Abmesung der Oberfläche, die man als Bildfläche behalten olte, sein könnte. Auf einer Seite Bild in schwarzen Imrisslinien. Die Scherbe war zerschlagen und ist us mehreren Stücken zusammengesetzt. Bildfläche aher etwas beschädigt.

Das Bild zeigt einen Mann, der in einem mit zwei 'ferden bespannten Wagen steht. Die Equipage ist ach rechts gewandt. Der Mann ist in ein nicht näher etailliertes Gewand gekleidet, das durch zwei dopelte Querlinien um den Leib und die Brust angeeutet ist. Wahrscheinlich hat er u.a. eine Art von 'anzerhemd getragen. Auf dem Kopf befindet sich in Helm mit schräg verlaufenden Linien. Vom Helm hängt ein Band herab, das sich in zwei Zipfel teilt; vorne befinden sich zwei Linien, die wie zwei abstehende Drähte aussehen, was unklar verbleibt. Der Mann streckt beide Hände aus, in der einen hält er eine Gerte, in der andern einen Gegenstand, der schwer zu bestimmen ist; vielleicht sollten es Pfeile sein. Die Zügel sind um den Leib des Mannes geknotet. Der Korb des Wagens weist ein ovales Loch im Oberteil auf und ist mit einem Köcher versehen, der Pfeile enthält. Die Pferde traben, sie tragen eine Schabracke, möglicherweise eine Art Panzerschabracke. Das Geschirr ist genau wiedergegeben. Auf den Köpfen tragen die Pferde Federbüsche.

Das Bild muss im Anschluss an die Kampfszenen in den Tempelreliefs der 19. und 20. Dynastie betrachtet werden. Obwohl der Helmtyp des Mannes nichtägyptischen Ursprungs sein könnte[84], kann der Mann gut ein ägyptischer Soldat sein. Vielleicht lenkt er einen königlichen Wagen. Die Federbüsche der Pferde könnten königliche Zugehörigkeit ausdrükken[85].

82. MM 14 112 — Kalkstein — 13,7×8,2 cm

Die Scherbe hat unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in rot und schwarz. Bildfläche etwas reduziert durch Absplitterung.

Ein nackter Mann steht auf einem mit galoppierenden Pferden bespannten Wagen. Die Zeichnung ist in roten Umrisslinien ausgeführt. Die Figuren sind rot bemalt und mit schwarzen Konturen eingefasst. Die Equipage ist nach rechts gewandt. Unten findet sich eine rote etwas gebogene Basislinie. Der Mann ist nicht nur nackt, sondern auch kahlköpfig. In der linken Hand hält er die Zügel, in der rechten eine Peitsche, beide nur in rot. Der Wagen hat Räder mit anscheinend sechs Speichen; nur die obere Partie des einen Rades ist erhalten. Der obere gerundete Teil des Wagens ist mit einer schwarzen Doppellinie markiert. Links befindet sich wahrscheinlich ein Köcher im Wagen, dessen oberer Teil sichtbar ist. Die Pferde trugen anscheinend Federbüsche auf den Köpfen. Es ist ungewiss, wieviele Tiere gemeint sind. Das Hinterteil ist nur mit einer Linie gezeichnet, während drei Vorderbeine wiedergegeben sind. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch um zwei Pferde, wie es bei diesen Wagen üblich ist.

Ein informeller skizzenhafter Charakter kennzeichnet dieses Bild. Es gibt etwas von der Flüchtigkeit der Kunst der Amarna-Zeit darin, obwohl die tech-



nische Leistung einiger Beispiele[86] ganz anderer Art ist. Das Motiv mit dem nackten Mann oder Jungen ist unkonventionell und gehört wohl zu der Reihe von Wagenlenkerbildern, die wir oben im Zusammenhang mit den Deir el Medineh-Ostraka besprochen haben.

83. MM 14 113 — Kalkstein — 5,8×11,2 cm

Die Scherbe hat relativ gerade Kanten. Auf einer Seite Bild in rot und schwarz. Die ursprüngliche Bildfläche ist beträchtlich reduziert.

Das Bild zeigt einen mit zwei Pferden bespannten Wagen, auf dem eine Person steht. Die Darstellung ist offenbar in roten Umrisslinien ausgeführt, die man grösstenteils mit schwarzen nachgezogen hat, nachdem man sie mit roter Farbe ausgefüllt hatte. Die Person im Wagen ist nach rechts gewandt und hält die Zügel mit einer Hand, während die andere vermutlich eine Peitsche oder eine Gerte gehabt hat. Es handelt sich anscheinend um einen Mann, der in einen plissierten Schurz gekleidet ist, der etwas oberhalb der Taille beginnt. Auf dem Kopfe trägt er eine lange Perücke, dreiteilig und schwarz bemalt. Das Rad des Wagens dürfte vierspeichig gewesen sein. Vom Wagenkorb vorne hängen zwei Seile, die mit der Deichsel in Verbindung stehen, herab. Von den Pferden sind die Hinterbeine — vier sind gezeichnet — und der Schwanz — nur einfach gezeichnet — erhalten. Vor den Hufen der Hinterbeine befindet sich ein Gegenstand, der einer schwarz gezeichneten Schleife gleicht; es ist unklar, was dieser Gegenstand bedeuten soll.

84. MM 14 109 — Kalkstein — 10,1×9,8 cm

Die Scherbe hat eine regelmässige, aus einem geraden Bruch bestehende Kante, sonst unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seite in rot und schwarz, auf der andern Seite schwache Farbspuren, vielleicht nicht die eines Bildes. Das Bild auf der Vorderseite ist ein Fragment eines grösseren.

Zwei Pferde traben nach rechts. Sie waren vor einen Wagen gespannt. Die doppelte Kontur der Vorderbeine des sichtbaren Pferdes zeigt, dass zwei Tiere gemeint sind. Auf einer schwarzen Basislinie sind sie in roten Umrisslinien gezeichnet, die, nachdem man die Körper rot gemalt hatte, schwarz nachgezeichnet worden sind. Das Geschirr ist in der Farbe ausgespart: eine grosse Lederkappe über der Mähne mit daran hängendem Gurt und Halfter. Die Zügel sind als rote Linien wiedergegeben. Oberhalb der Köpfe finden sich rote und schwarze Striche und Punkte, die Federn darstellen. Das vordere sichtbare Pferd ist ein Hengst.

85. MM 14 108 — Kalkstein — 10,5×9,5 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf einer Seite in schwarzen Umrisslinien. Bildfläche etwas beschädigt durch Absplitterung.

Ein Hengst galoppiert nach rechts. Er hat eine kurz geschnittene Mähne und trägt einen Halfter mit zwei herabhängenden Bändern. Der Schwanz, der nun nicht mehr vorhanden ist, war erhoben.

Diese Darstellung konnte in verschiedenen Bereichen verwendet werden. Wie vorher angemerkt ist, sollte man sich an die Verwendung gewisser Motive im Kunsthandwerk erinnern. Dieser Typ von Pferd z.B. wird im Keramikdekor verwendet[87].

86. MM 14 058 — Kalkstein — 12,5×7 cm

Die eine Kante ist ein gerader Bruch, sonst unregelmässige Kanten. Bildfläche etwas reduziert durch Absplitterung. Bild auf einer Seite in rot und schwarz.

Das Bild zeigt einen Stier, der nach rechts auf einen Mann zuspringt, der gegen ihn gewendet steht. Die Darstellung ist möglicherweise erst in roten Umrisslinien ausgeführt, dann rot bemalt — sowohl der Stier wie der Mann — und mit schwarzen Konturen versehen worden. Der Mann ist nackt wiedergegeben. Das Motiv ist mit vielen Varianten im Deir el Medineh-Material belegt (vgl. VA 2070). Auch die im Katalog nun folgenden Ostraka gehören zu diesem Kreis von Darstellungen vom Hirten und seinem Stier.

87. MM 14 039 — Kalkstein — 7,9×9,3 cm

Alle Kanten sind unregelmässig. Bild in rot und schwarz auf der einen Seite. Die Bildfläche ist beträchtlich reduziert.

Die Zeichnung ist erst in roten Umrisslinien ausgeführt und dann in schwarzen vollendet und teilweise korrigiert worden. Ein nach rechts gewandter Mann hält mit seiner linken Hand einen Stier beim Schwanz. Der Mann ist nackt. Details des Gesichtes sind nur in schwarz gezeichnet; schwarz ist auch die kleine Locke auf dem Kopfe. Oben an der Kante



›er dem Kopf des Mannes befindet sich ein dünner :hwarzer Strich. Dieser könnte darauf deuten, dass :r Mann in seiner rechten Hand eine Peitsche hielt, e er über den Stier schwang, oder auch einen kur-:n gebogenen Hirtenstab.

3. MM 14 083 — Kalkstein — 12×7,2 cm

ie Scherbe weist einen geraden Bruch auf, der nun :n unteren Abschluss der Darstellung bildet. Bild ıf einer Seite in rot und schwarz. Bildfläche be-:hädigt und reduziert durch Absplitterung.

Auf einer schwarzen Basislinie ist ein Mann dar-:stellt, der einen Stier nach rechts führt (vgl. VA)63—2064). Der nackte Mann ist rot gemalt mit :hwarzen Konturen. In der einen Hand trägt er nen kurzen Stab, in der anderen hält er das Seil, an :m er den Stier führt. Das Tier ist schwarz gezeich-:t mit detailliertem Fell. Die ausgesparten Partien nd rot bemalt.

). MM 14 040 — Kalkstein — 9,2×5,3 cm

ie eine Querkante besteht aus einem geraden Bruch, e eine Längskante bildet den ursprünglichen oberen bschluss, sonst unregelmässige Kanten. Die Bild-äche ist beträchtlich reduziert. Gezeichnetes und :maltes Bild in rot und schwarz.

Das Fragment zeigt einen nach rechts gewandten lann mit nacktem Oberkörper. Er trägt eine kurze :hwarze Perücke. Der rechte Arm ist rückwärts aus-:streckt. Der Körper ist rot gemalt mit schwarzen mrisslinien. Eventuell hat der Man auch einen :hr kurzen Kinnbart getragen.

Es ist leicht, das Bild zu emendieren. Der Mann ürfte ein Tier vorgeführt haben. Eine Parallele, die nen Mann hinter einem Stier mit dem rechten Arm ıf dessen Hinterteil zeigt, macht den Zusammen-ıng deutlich (VA 2067). Dieses Bild gehört zu den :sten ikonographischen Typen.

). MM 14 085 — Kalkstein — 7×10 cm

:herbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf einer :ite in rot und schwarz. Diese Scherbe bildet nur n Fragment eines grösseren Bildes.

Ein nach rechts gewandter Stierkopf ist dargestellt. r ist mit schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Partien :s schwarzgefleckten Felles sind rot gemalt. Eine ıenschliche Hand hält das rechte Horn, man sieht auch den Unterarm. Hand und Arm sind rot bemalt mit schwarzen Konturen. Unten findet sich der Rest einer schwarzen Basislinie.

Das ursprüngliche ganze Bild stellte mit Sicherheit einen Mann dar, der einen Stier führte, was aus Parallelen deutlich hervorgeht (BT 106, 107).

91. MM 14 057 — Kalkstein — 9,4×8 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf einer Seite in rot und schwarz. Bildfläche etwas beschädigt durch Absplitterung.

Ein Stier, ganz in schwarz gezeichnet, galoppiert mit zurückgewandtem Kopf nach rechts. Auf seinem Rücken sitzt *à l'amazone* ein ganz rot gemalter Mann, anscheinend unbekleidet. Die Frisur besteht aus drei schwarzen Haarbüscheln, und um den Hals hängt ein schwarz gemalter Anhänger, wahrscheinlich ein Herz-Amulett (vgl. VA 2069). Mit der linken Hand hält er das eine Horn des Stieres, die andere Hand streckt er aus, anscheinend zum Maul des Tieres.

Es handelt sich um ein alltägliches Motiv, ein — nach der Frisur zu urteilen — Nubier reitet auf einem Stier, ein Hirte sitzt ein Weilchen auf seinem ihm anvertrauten Tier, das spielerisch herumspringt. Das Motiv ist allerdings auch literarisch belegt; im Papyrus d'Orbiney reitet der Bauer Anubis auf dem Rücken seines in einen Stier verwandelten Bruders Bata[88]. Dieses Bild zeigt aber auch, dass man das Motiv mit der auf einem Pferde reitenden Gottheit vorsichtig behandeln muss (oben Nr. 31); es kann sich bei jenem Motiv selbstverständlich um eine Szene aus dem Alltagsleben handeln, die ohne my-thologische Implikation ist. Hier ist es schwierig, eine klare Grenze zwischen den beiden Sphären zu ziehen.

92. MM 14 042 — Kalkstein — 4×7,1 cm

Überall unregelmässige Kanten. Zeichnung in rot-braun und schwarz auf einer Seite; die Farbe scheint eine Mischung zwischen schwarz und rot zu sein. Das Bild ist bloss ein Fragment. Die Fläche rauh durch Salzausfällung.

Links findet sich die Vorderpartie eines Stieres oder einer Kuh; Kopf, Hals und ein Bein sind er-halten. Vor dem Tier sitzt — wie dieses nach rechts gewandt — ein Mann, offensichtlich unbekleidet und kahlköpfig. Er hält die Hände vor Brust und Bauch. Die rechte Hand umfasst ein Seil, das auf die Erde hinabhängt; mit diesem muss das Tier gebunden sein.



Der Mann sitzt auf der Ferse des einen Beines, während das andere angewinkelt mit dem Fuss auf dem Boden steht.

93. MM 14 084 — Kalkstein — 7,8×8,6 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Darstellung auf einer Seite in rot und schwarz. Bildfläche reduziert.

Ein Stier oder eine Kuh und ein vor dem Tier sitzender Mann, beide nach rechts gewandt, sind in roten Umrisslinien gezeichnet, rot bemalt und mit schwarzen Konturen nachgezeichnet. In seiner einen Hand hält er einen gebogenen Stab, in der anderen das Seil, das am Maul des Tieres befestigt ist. Der Mann ist nackt.

94. MM 14 077 — Kalkstein — 8,1×9,5 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten, von einem ziemlich geraden Bruch abgesehen. Bild in schwarz und rot auf einer Seite. Die Bildfläche ist beträchtlich reduziert.

Das Bild zeigt einen Stier, der nach links springt. Er ist in roten Umrisslinien gezeichnet, rot bemalt und mit definitiven schwarzen Konturen sowie mit schwarzen Details versehen. An dem einen Horn ist ein Seil befestigt, das nur rot gezeichnet ist.

Hinter dem Stier befand sich wahrscheinlich ein Mann, der ihn an dem Seil führte.

95. MM 14 076 — Kalkstein — 14,8×12 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf einer Seite in rot und schwarz. Bildfläche durch Absplitterung reduziert.

Das Bild zeigt einen Stier, der nach rechts springt. Dabei lässt er seinen Kot fallen. Im Sprung schwebt er frei in der Luft. Unten befindet sich eine rote Basislinie. Die Szene war anscheinend eingerahmt, oben sind zwei parallele rote Linien sichtbar. Der Stier ist in roten Umrisslinien gezeichnet und rot und schwarz bemalt. Offenbar ist es ein junges Tier, da Hörner fehlen.

Es ist möglich, dass dies das Fragment eines Bildes ist, in dem zwei Stiere mit einander kämpften. Ein Ostrakon aus Deir el Medineh zeigt eine solche Szene, auf der der eine Stier auch seinen Kot fallen lässt[89]. Solche Stierkampfszenen können in den Privatgräbern vorkommen[90].

96. MM 14 078 — Kalkstein — 10,6×9,3 cm

Zwei Kanten bestehen aus geraden Brüchen, di übrigen sind unregelmässig. Bild auf einer Seite i rot und schwarz, teilweise durch Absplitterung un Salzausfällung beschädigt.

Auf einer schwarzen Basislinie ist ein Stier da gestellt. Es ist kaum festzustellen, ob er erst in rote Umrisslinien gezeichnet war. Schwarze Konturen un Details beherrschen das Bild. Der Körper ist grös tenteils mit roter Farbe bemalt. Die Hörner sin sehr klein; es dürfte sich um ein Kalb handeln.

97. MM 14 079 — Kalkstein — 11,1×9 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bild auf eine Seite in rot und schwarz. Bildfläche etwas reduzier

Auf einer schwarzen Basislinie ist ein Stierkal dargestellt, das vor einem Hintergrund von Papyru nach rechts springt. Das ganze Bild ist in schwarze Umrisslinien ausgeführt, der Körper des Kalbes i rot bemalt.

Ein Bild dieser Art ist mit der Palastmalerei ve wandt, was aus einer Parallele im Malkata-Pala hervorgeht[91].

98. MM 14 082 — Kalkstein — 9,9×9,8 cm

Scherbe mit einem geraden Bruch, sonst unrege mässigen Kanten. Auf einer Seite Bild in schwarze Umrisslinien.

Dargestellt ist ein nach rechts gewandter Stie Eine Basislinie fehlt.

99. MM 14 086 — Kalkstein — 8,1×4,6 cm

Scherbe mit ziemlich gleichmässiger gerundeter Ka te, vielleicht nicht absichtlich gemacht, an der obere Hälfte, mit unregelmässiger an der unteren. Auf eine Seite Bild in schwarz und rot.

Ein Stierkalb springt nach rechts. Es ist rot bema mit schwarzen Umrisslinien und Details.

100. MM 15 381 — Kalkstein — 17,5×14,2 cm

Eine Kante ist gerade, die übrigen sind unregelmä sig. Auf einer Seite Bild in schwarzen Umrisslinie die nun nur noch schwach sichtbar sind.

Das Bild zeigt einen stehenden, nach rechts ge wandten Stier. Über ihm fliegt ein Vogel, anscheinen

ne Gans. Unten rechts sind sehr schwache Spuren ner Hieroglypheninschrift in schwarz zu erkennen.

Es ist nicht notwendig, einen inneren Zusammenang zwischen den beiden Tieren anzunehmen. Es bt eine Parallele aus Deir el Medineh auf einem strakon, auf welchem dieselbe Kombination der eiden Tiere vorliegt[92]. Beide sind auch häufige lieroglyphenzeichen, und das Bild könnte eine bung, sie zu zeichnen, sein.

01. MM 14 074 — Kalkstein — 19×15,1 cm

icke Scherbe mit teilweise geraden Kanten, die vielicht absichtlich zustande gekommen sind. Bild auf iner Seite in roten und schwarzen Umrisslinien. Auf er anderen Seite schwache schwarze Spuren, die ine Darstellung andeuten könnten.

Das Bild zeigt die Vorderpartie und den Kopf ines Stieres. Die Zeichnung ist erst in roten, dann chwarzen Konturen ausgeführt worden, wobei die oten etwas korrigiert worden sind. Einige Details ind nur in schwarz wiedergegeben.

02. MM 14 089 — Kalkstein — 7,4×12,8 cm.
'ür die verso-Seite s.u. Nr. 122

ie Scherbe hat einen geraden Bruch als Kante, sonst nregelmässige Kanten. Bilddarstellungen auf beiden eiten in schwarzen Umrisslinien. Die ursprüngliche ildfläche beider Seiten ist etwas reduziert.

Auf der einen Seite erscheint oben ein Stierkopf, nten ein sitzender Hund. Beide Tiere sind nach echts gewandt.

03. MM 14 046 — Kalkstein — 5×9,7 cm

Jnregelmässige Kanten, die eine ist ein gerader ruch. Die ursprüngliche Bildfläche dürfte bedeutend rösser gewesen sein. Bild auf einer Seite in rot und chwarz.

Ein nackter nach rechts gewandter Mann ist abebildet. Er ist erst in roten Umrisslinien gezeichnet, lann rot bemalt und mit schwarzen Konturen verehen worden. Die Details des Gesichtes sind schwarz ezeichnet ebenso wie die drei Haarbüschel auf dem cheitel. Der Mann steht auf einer schwarzen Basisinie. In der rechten Hand hält er einen leicht geogenen Stab hinter sich, der nur rot gezeichnet ist. n der linken vorgestreckten Hand hält er einen Strick, der in der Hand eine Schleife bildet.

Durch Parallelen kann man leicht diese Darstellung emendieren. Es gibt eine Gruppe Ostraka, die einen Mann — oft Nubier oder Neger — mit einem Affen vor sich zeigt (VA 2035 ff.). Sie halten den Affen an einem Seil. Dieses Seil hält der Mann hier in seiner linken Hand. In der rechten trägt er wie oft in diesen Darstellungen einen Stab, um damit den Affen in Schach zu halten.

104. MM 14 098 — Kalkstein — 7,2×4,5 cm.
Für die verso-Seite s.u. Nr. 107

Die Scherbe hat eine gerade und zwei unregelmässige Kanten. Auf beiden Seiten Bilder in rot und schwarz. Die Scherbe ist ein Fragment einer bedeutend grösseren.

Auf der einen Seite ist ein Affe mit zurückgewandtem Kopf abgebildet. Er geht auf allen Vieren nach rechts. Er ist in schwarzen Umrisslinien — möglicherweise über roten — gezeichnet, und das Fell ist mit schwacher schwarzer Farbe mit Einschlag von dunkleren Strichen bemalt. Das Gesicht und die einzige erhaltene Pfote sind rot bemalt. Um den Hals trägt er ein rotes Band und ein weiteres der gleichen Farbe um den Leib. Er ist auf einer schwarzen Basislinie dargestellt.

Dies ist ein Bruchstück einer Szene mit einem geläufigen ikonographischen Thema: ein Affenwächter mit seinem Affen. Der Wächter treibt den Affen voran, der eine Schnur um den Leib trägt.

Die Zeichnung der Umseite gehört auch zum Kreis der Affendarstellungen.

105. MM 14 053 — Kalkstein — 10,2×17,7 cm.
Zusammen mit MM 14 055 (unten Nr. 106) gefunden[93]

Überall unregelmässige Kanten. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert. Darstellung auf einer Seite in schwarz, rot und gelb. Manchmal sind die Farben in einander übergegangen und bilden mehrere Nuancen.

Auf einer schwarzen Basislinie steht eine Dumpalme, schwarz bemalt mit roten Querstrichen. Die grossen Wedel haben schwarze Konturen und sind gelb bemalt. Die Nüsse sind rot mit schwarzen Umrisslinien. Zwei Affen sind dabei, auf den Baum zu klettern. Es sieht aus, als ob sie Büschel von Nüssen hielten, die sie schon gepflückt haben. Der rechte Affe ist ganz erhalten, der linke nur fragmentarisch.

Sie sind beide erst mit roten, dann schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Das Fell ist mit schwarzen Strichen markiert und sonst graugelb bemalt. Der rechte Affe trägt eine Schnur mit Schleife um den Leib, die schwarz wiedergegeben ist. Gesicht und Pfoten sind rot.

Es handelt sich um zahme Affen, die mit der Ernte von Dumpalmennüssen beschäftigt sind, ein Thema, das aus dem Deir el Medineh-Material wohlbekannt ist.

106. MM 14 055 — Kalkstein — 7,4×19,2 cm.
Zusammen mit MM 14 053 (oben Nr. 105) gefunden

Die eine Kante zeigt einen geraden Bruch, sonst unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in schwarz, rot und gelb. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Das Bild wird von einer Dumpalme mit schwarzem Stamm und gelben Querstrichen beherrscht. Die Wedel sind gelb gemalt mit roten Umrisslinien, die Früchte rot mit schwarzen Konturen. Auf dem rechten Wedel sitzt ein nach rechts gewandter, schwarzer Vogel. Unten finden sich Reste einer Darstellung zweier Affen, die dabei sind, auf den Baum zu klettern; der linke ist deutlich zu erkennen. Das Bild gehört zu demselben Kreis wie Nr. 105.

107. MM 14 098 — Kalkstein — 7,2×4,5 cm.
Für die recto-Seite s. oben Nr. 104

Beschreibung siehe oben.

Das Bild ist das Fragment einer Dumpalme, ein Detail der Wedel und Nüsse, diese rot bemalt mit schwarzen Konturen, die Wedel mit denselben Konturen und schwacher schwarzer Bemalung. Es kann sich um eine ähnliche Darstellung wie auf Nr. 105 und 106 gehandelt haben, in denen Affen in Dumpalmen klettern.

108. MM 14 052 — Kalkstein — 7,4×7,1 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, die übrigen sind unregelmässig. Bild auf einer Seite in schwarz und rot.

Rechts befindet sich ein nach links gewandter Affe. Er ist erst mit roten, dann schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Gesicht, Hinterteil und Pfoten sind rot bemalt. Eine Schnur ist um die Taille geknotet mit einer Schleife hinten. Vor dem Affen steht ein rot gezeichneter Sack, den der Affe an einer roten Schnur hält. Links über dem Sack befindet sich ein schwarz gemalter Vogel, der auf den Affen zufliegt.

In der Regel enthält der Sack, der in mehreren entsprechenden Szenen auf Ostraka vorkommt[94], die von dem Affen begehrten Dumpalmennüsse, an die er heranzukommen versucht. Die Schnur um den Leib zeigt, dass es sich um ein zahmes Tier handelt.

109. MM 14 050 — Kalkstein — 8,7×12,5 cm[95]

Überall unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seite in schwarz und rot. Die Bildfläche etwas reduziert.

Ein stehender, nach rechts gewandter Affe ist erst mit roten, dann mit schwarzen Umrisslinien gezeichnet worden. Das Fell ist mit schwacher schwarzer Farbe bemalt; das Haar markieren dunklere schwarze Striche. Gesicht, Hinterteil und Pfoten sind rot bemalt. Um die Taille trägt der Affe ein schmales rotes Band, das hinten zu einer Schleife geknotet ist. Er spielt auf einer Doppelflöte, die er mit den Vorderpfoten hält. Die beiden Rohre der Flöte sind mit schwarzbraunen Umrisslinien gezeichnet (vielleicht schwarze über ursprünglich roten), und ihre Löcher sind mit schwarzen Punkten markiert. Oberhalb des Affen sieht man zwei gegeneinander gewandte Vögel, ganz mit schwarzen Konturen gezeichnet. Diese brauchen keine Verbindung mit der Darstellung des Affen zu haben. Die Schnur um den Leib des Affen zeigt, das es sich auch hier um ein zahmes Tier handelt.

Szenen mit musizierenden Tieren grenzen an die Sphäre der Tiergeschichtebilder. Es ist anzunehmen, dass die Affen oft als lustige Musikanten abgerichtet wurden; zahme Affen mit Instrumenten sind keine Unmöglichkeit im bunten Dorfleben in Ägypten.

110. MM 14 022 — Kalkstein — 16×11,8 cm.
Für die recto-Seite s. oben Nr. 9[96]

Beschreibung siehe oben.

Die Bildfläche, die beträchtlich beschädigt ist, wird von einem Affen beherrscht. Er steht aufrecht nach rechts gewandt. Anscheinend ist er wie Nr. 109 als Flötenspieler dargestellt. Links von dem Affen befindet sich ein Falke, wie er als Hieroglyphe vorkommt.



1. MM 14 090 — Kalkstein — 8,1×5,8 cm[97].
ır die verso-Seite s. unten Nr. 121

herbe mit relativ regelmässigen Kanten. Auf beiden iten Bilder in schwarz und rot. Die Bildfläche ist beiden Fällen beträchtlich reduziert.

Auf der einen Seite befindet sich das Bild eines fen, der aufrecht auf den Hinterbeinen gestanden t und Doppelflöte spielt. Nur der Oberteil des ldes ist erhalten. Die Zeichnung ist in schwarzen nrisslinien ausgeführt. Das Gesicht des Affen ist t gemalt.

2. MM 14 097 — Kalkstein — 7×7,9 cm[98]

herbe mit einem geraden Bruch, sonst unregel- ässigen Kanten. Bild auf einer Seite in schwarz ıd rot. Bildfläche durch Absplitterung beschädigt.

Das Bild zeigt einen sitzenden Affen, der Doppel- öte spielt. Er ist in schwarzen Umrisslinien gezeich- t mit rot bemaltem Gesicht und Hinterteil.

3. MM 14 107 — Kalkstein — 9,2×13 cm

vei Kanten abgearbeitet, Oberteil etwas gerundet, öglicherweise ist die Scherbe absichtlich wie eine ele geformt worden. Auf der einen Seite Bild in t und schwarz. Bildfläche etwas beschädigt durch bsplitterung.

Das Bild ist erst in roten, dann schwarzen Um- slinien ausgeführt. Ein Tier, das ein Esel zu sein heint, geht nach rechts, ein Mann sitzt anscheinend ıf seinem Rücken. Die Darstellung ist so undeutlich, ıss es nicht länger möglich ist, seine Kleidung zu stimmen, auch nicht richtig, wie er sitzt. Ein paar nien über dem Kopf des Esels sind schwierig zu klären. Dass sie Hörner wiedergeben sollten und ıs Tier etwas anderes als ein Esel wäre, ist weniger ahrscheinlich. Sie könnten auch Federschmuck an- uten; bei Eseln wäre ein solcher wohl aber ein- gartig.

4. MM 14 104 — Kalkstein — 10,9×6,1 cm

ie Kanten bestehen grösstenteils aus geraden Brü- ıen. Auf einer Seite Bild in schwarzen Umrisslinien. berfläche sehr rauh durch Salzausfällung.

Ein stehendes, nach rechts gewandtes Tier ist dar- stellt. Es dürfte sich um eine Ziege mit Hörnern ıd kurzem Schwanz handeln.

115. MM 14 105 — Kalkstein — 14,6×10,6 cm

Zwei Kanten sind gerade Brüche, die übrigen unregelmässig. Bild auf einer Seite in schwarzen Umrisslinien, nun teilweise ausgelöscht. Oberfläche etwas rauh durch Salzausfällung.

Ein vierfüssiges Tier steht nach rechts gewandt. Um den Hals trägt es einen Strick, der rechts von ihm im Boden befestigt ist. Aufgrund des langen Schwanzes und der grossen Ohren dürfte ein Esel wiedergegeben sein.

116. MM 14 099 — Kalkstein — 9,2×8,8 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten; einige Splitter sind jetzt festgeklebt. Bild auf einer Seite in den Stein eingeritzt, teilweise in rot und schwarz gezeichnet. Bildfläche etwas beschädigt.

Eine Gazelle ist dargestellt. Sie springt nach rechts mit zurückgewandtem Kopf. Das ganze Tier ist eingeritzt. Es gibt keine Spuren einer ursprünglichen Zeichnung. Hinter der Gazelle befinden sich drei Zweige, rot gezeichnet mit grünschwarzen Blättern. Ihre unteren Enden, die unter dem Bauch der Gazelle sichtbar sind, sind eingeritzt. Bei diesem und dem folgenden Bild ist an Wüstenjagdszenen der Gräber, aber auch an Jagdszenen der Tempel (z.B. Medinet Habu) zu denken.

117. MM 14 100 — Kalkstein — 7,6×5,6 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Eingeritztes, gezeichnetes und gemaltes Bild auf einer Seite in rot und schwarz. Die Bildfläche ist etwas reduziert.

Eine Gazelle springt nach rechts mit zurückgewandtem Kopf. Die Vorderbeine schweben in der Luft, während beide Hinterbeine auf der Erde stehen. Das Tier ist in schwarzen Konturen gezeichnet, der Körper war rot bemalt. Als Hintergrund sind auf einer schwarzen Basislinie Wüstenberge wiedergegeben, rot bemalt mit schwarzen Punkten. Die obere Abschlusslinie ist schwarz. Man hat begonnen, die Konturen der Gazelle in den Stein einzuritzen. Es scheint, als ob dies missglückt sei und man deshalb damit aufhörte.

118. MM 14 142 — Kalkstein — 9,1×7,2 cm

Eine Kante besteht aus einem geraden Bruch, sonst unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in



schwacher schwarzer Farbe. Die Bildfläche ist etwas reduziert.

Es handelt sich um die Zeichnung eines Vogels, der nach links gerichtet ist, aber den Kopf zurückwendet. Das Federkleid ist detailliert wiedergegeben durch ein rhombenförmiges Muster und eine Reihe paralleler Striche. Die Darstellung ist etwas stilisiert. Es könnte vielleicht ein Pfau sein.

119. MM 14 141 — Kalkstein — 6×4,6 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Bild in schwarz. Bildfläche etwas reduziert.

Ein nach rechts gewandter Vogel ist in schwarzen Umrisslinien gezeichnet und dann mit schwächerer schwarzer Farbe bemalt worden. Oberhalb von ihm befindet sich ein heiliges Auge, etwas grob und stilisiert ausgeführt.

120. MM 14 103 — Kalkstein — 11,1×7,6 cm

Unregelmässige Kanten. Bilder auf beiden Seiten in schwarzen Umrisslinien. Die beiden Bildflächen durch Absplitterung beschädigt. Die Farbe teilweise ausgelöscht.

Auf der einen Seite befindet sich das Bild eines Löwen. Der Kopf ist nicht mehr ganz klar sichtbar. Der Löwe ist nach rechts gewandt. Möglicherweise könnte die Darstellung jedoch auch ein anderes Tier zeigen.

Auf der anderen Seite befindet sich ein Bild, das möglicherweise ein vierfüssiges Tier mit Schwanz und langem Hals darstellt. Dies bleibt jedoch unklar.

121. MM 14 090 — Kalkstein — 8,1×5,8 cm.
Für die recto-Seite s. oben Nr. 111

Beschreibung siehe oben.

Ein fragmentarisches Bild ist auf dieser Seite erhalten. Es ist ein Hundekopf mit aus dem Maule heraushängender Zunge. Um den Hals ist ein Band geknotet. Die Darstellung zeigt anscheinend einen Windhund.

122. MM 14 089 — Kalkstein — 7,4×12,8 cm.
Für die recto-Seite s. oben Nr. 102

Beschreibung siehe oben.

Auf dieser Seite befindet sich eine fragmentarische Darstellung eines Hundes, der auf eine angespannte Weise wie bei der Kotausscheidung sitzt. Die Bil fläche ist zerkratzt, und es ist möglich, dass sich no eine andere Darstellung hier befand.

123. MM 14 094 — Kalkstein — 8,2×7,6 cm

Scherbe mit zwei geraden Brüchen und einer unregel mässigen Kante. Auf einer Seite Bild in schwarz.

Eine sitzende, nach rechts gewandte Katze ist i schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Das Fell ist g streift und mit schwacher schwarzer Farbe bemal Wahrscheinlich ist der Schwanz um den Körper g schwungen.

Es verdient, daran erinnert zu werden, dass Katze dieser Art nicht nur die populären Hauskatzen sind die man oft unter dem Stuhl des Grabherren abge bildet hat, sondern auch heilige Tiere sind, die a Stelen z.B. vorkommen können. Eine identische Katz sieht man z.B. auf einer Stele aus Deir el Medine wo sie als „die gute und gnädige Katze" erwähn wird[9].

124. MM 14 095 — Kalkstein — 20,3×18,5 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bilder auf eine Seite in schwarz, rot und gelbgrün. Die ursprüngliche Bildfläche ist etwas durch Absplitterung beschädigt

Oben rechts befindet sich ein Männerkopf, i schwarz gezeichnet und teilweise bemalt. Das Haa ist in einen Beutel zusammengefasst und mit einem Stirnband geschmückt. Das Gesicht trägt einen Voll bart. Der Typ ist vorderasiatisch (vgl. MM 14 021 oben Nr. 78). Die Mittelpartie wird von dem Bil einer Katze eingenommen. Sie sitzt nach links ge wandt mit dem Gesicht *en face*. Sie ist in roten, dann schwarzen Umrisslinien gezeichnet, nachdem de Körper mit einer Farbe bemalt worden war, die nu zwischen grün und gelb variiert. Ganz links befinde sich sieben Gegenstände, die ihrer Form nach wi Schmuckelemente aussehen, die oft aus Fayence her gestellt wurden. Alle sind in schwarzen Konturen ge zeichnet. Der oberste links vom Gesicht der Katze ist mit roter Farbe ausgemalt. Für die Zeichnung de Katze gibt es mehrere Parallelen aus Deir el Medineh (vgl. VA 2809—2810).

125. MM 14 144 — Kalkstein — 11×6,4 cm

Die Scherbe hat eine gerade, sonst unregelmässige Kanten. Fast rechteckige Form. Splitter, die abge-

hlagen waren, sind jetzt wieder befestigt. Auf einer ite Bild in schwarzen Umrisslinien. Die ursprüng- he Bildfläche ist reduziert.

Die Darstellung zeigt eine Lotusblume. Mehrere rwandte Bilder sind aus Deir el Medineh bekannt 'A 2674 ff.).

Bilder aus der Tiergeschichte

6. MM 14 049 — Kalkstein — 8,7×11,3 cm[100]

e Scherbe hat unregelmässige Kanten. Bild auf ıer Seite gezeichnet und gemalt in rot, schwarz ıd weiss. Das Bild ist ein Fragment eines grösseren. e erhaltene Bildfläche leicht beschädigt. Auf der rso-Seite sehr schwache Spuren einer Darstellung, t mit schwarzen Konturen, vielleicht einer Person.

Eine nach links gewandte Maus sitzt in einem agen mit zwei Pferden. Die Maus ist erst in roten, nn in schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Sie trägt ıen langen plissierten Schurz, der mit Reihen ıwarzer und roter Punkte gemustert ist. Vielleicht tte sie einen Kopfschmuck; das kann nicht mehr ıtgestellt werden. Die Maus hält die Zügel auf : übliche Art mit einer Schleife in der Pfote. Sie zt rückwärts gewandt mit dem Rücken zur Fahrt- :htung. In der anderen Pfote hat sie auch etwas halten, nur ein kurzer schwarzer Strich deutet noch rauf. Die äusseren Umrisslinien des Wagens sind ıwarz, während das Innere des sechsspeichigen ıdes rot ist ebenso wie der Rand entlang der Kante s Wagens, der ausserdem eine weisse Linie auf- :ist. In der oberen linken Partie des Wagens be- ıdet sich wie üblich eine ovale Öffnung. Vor dem agen rechts sieht man die Hinterteile zweier Pferde; : Linien der Beine sind doppelt gezeichnet. Die erde sind ganz rot bemalt mit schwarzen Konturen. hwarz sind auch die Details. Die ganze Szene ist f einer schwarzen Basislinie dargestellt, die erst t gezeichnet ist und nach links nur rot weiterläuft f etwas niedrigerem Niveau. Ganz links befindet :h ein Menschenfuss mit einem Teil des Schien- ines, rot bemalt und mit roten Konturen.

Diese Szene mit der Maus auf dem Wagen gehört einer bestimmten Gruppe von Bildern, die Illu- ationen zu der Fabel vom Kriege der Katzen mit n Mäusen bilden[101]. Diese Bilder könnten von ıten ikonographischen Traditionen geprägt sein. So t dieses Bild eine nahe Parallele. Auf einem Ostra- ın in Berlin aus Deir el Medineh gibt es eine Szene, die zeigt, wie eine Maus auf einem Streitwagen eine Katze begnadigt, die sich hinter dem Wagen befindet[102]. Darstellungen dieser Art aus dem bunten Kampfleben, an dem manchmal auch Menschen beteiligt sind — hier sieht man ja die Reste eines stehenden Menschen ganz links —, können manchmal ihre Vorbilder in der offiziellen königlichen Kunst haben. Die beiden Szenen in Berlin und in Stockholm haben eine Entsprechung in einem Relief von Abu Simbel, wo Ramses II. auf dem Streitwagen auftritt. Diese Parallele hat schon H. Schäfer gezeigt[103].

127. MM 14 047 — Kalkstein — 13,1×9 cm[104]

Zwei ziemlich gerade Brüche, sonst unregelmässige Kanten. Bildfläche etwas beschädigt durch Absplitterung. Bild in rot und schwarz auf der einen Seite, einige Einschläge von gelbgrüner Farbe.

Das Bild zeigt einen Affen, der vor einer Maus Harfe spielt. Der Affe, der nach rechts gewandt ist, ist erst in roten Umrisslinien ausgeführt, dann mit schwacher schwarzer Farbe, mit einzelnen dunkleren Punkten, um das Fell zu markieren, bemalt und mit schwarzen Konturen versehen worden. Gesicht, Hinterteil und Pfoten sind teilweise rot bemalt. Die bogenförmige Harfe, auf der der stehende Affe spielt, ist grösstenteils schwarz gemalt. Die Saiten sind rot. Der Klangkasten ist mit einem Tierfell überzogen oder wie ein solches dekoriert, gelbgrün mit schwarzen Punkten ist er wie ein Pantherfell gemustert. Sieben Haltepflöcke für die Saiten befinden sich am Oberteil der Harfe. Die sitzende Maus, die nach links gewandt ist, ist wie der Affe gezeichnet und gemalt, in rot und schwarz. Sie trägt einen langen roten plissierten Schurz und hält ein rotes Tuch. Es ist nicht länger möglich festzustellen, ob sie etwas in der anderen Pfote gehalten hat. Die Maus sitzt auf einem Faltstuhl mit rotem Kissen und schwarzen Beinen. Die Hinterpfoten ruhen auf einem Schemel oder einer Matte, rot gezeichnet und schwarz bemalt.

Dies ist eine der Szenen, in der eine Maus von einem andern Tier bedient wird, meist von einer Katze[105]. Genau diese Kombination, eine Maus mit einem harfespielenden Affen, ist sonst nicht belegt. Auf vielen Bildern kommt ja der Affe als Musikant vor, nicht zuletzt als Harfenspieler[106]. Möglicherweise können die Bilder der Maus, die bedient wird, mit dem Bilderzyklus des Katzenmäusekrieges in Verbindung gebracht werden, was jedoch unsicher ist[107].

128. MM 14 048 — Kalkstein — 8,6×9,6 cm[108]

Ziemlich regelmässige Kanten. Bildfläche kaum beschädigt. Bild auf einer Seite in rot und schwarz.

Auf einer roten Basislinie steht eine nach rechts gewandte Maus, rot gezeichnet. Das Fell ist schwach schwarz bemalt mit Strichen in einem stärkeren Ton, um die Haare zu markieren. Schwarze Umrisslinien vervollständigen das Bild. Die Maus trägt einen rot gezeichneten, plissierten Schurz, der weiter nicht bemalt ist. Sie spielt mit zwei Bällen, roten mit schwarzen Konturen. Rechts vor der Maus befindet sich eine Vorratskiste auf Beinen mit einer Querstange zwischen ihnen. Der Deckel, der mit einem Knopf versehen ist, ist rot, sonst schwarze Umrisslinien.

Es gibt keine Parallelen zu dieser ballspielenden Maus. Darstellungen vom Ballspiel überhaupt sind sehr selten[109].

129. MM 14 051 — Kalkstein — 15,8×12,3 cm[110]

Die eine lange Kante ist gerade, die andern sind etwas begradigt und zugehauen. Zeichnung auf einer Seite in schwarzen Umrisslinien.

Links befindet sich eine nach rechts gewandte, aufrecht gehende gestreifte Katze. In der einen ausgestreckten Pfote hält sie eine Gans, in der andern einen kurzen gebogenen Stab, den sie schwingt. Vor der Katze gehen vier Gänse zu je zweien.

Parallelen zu dieser Szene gibt es sowohl auf Ostraka als auf Tierbilderpapyri[111]. Im grossen und ganzen gesehen haben diese Szenen von der Katze als Vogelhirten — manchmal kann auch der Fuchs in dieser Rolle auftreten — ikonographische Parallelen in der Grabmalerei. Sehr ähnliche Darstellungen von Gänsehirten sehen wir in einigen thebanischen Privatgräbern, in denen des Mencheper[112] und Puyemre[113] oder dem des Senemioh[114].

Bemerkenswert ist, dass das Stockholmer Bild eine genaue Entsprechung einer Darstellung in dem Londoner Tierpapyrus[115] ist. Die Übereinstimmung ist so gross, dass man gern eine Verbindung zwischen den beiden Darstellungen sehen möchte, jedenfalls was Ort und Zeit betrifft. Das Stockholmer Bild ist beträchtlich schlechter ausgeführt. Aber gerade die Übereinstimmung kann zeigen, dass auch die Motive der Tiergeschichte mehr oder weniger kanonisch überliefert wurden genau wie die anderen Motive der ägyptischen Kunst. Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Ostrakonbilder zufällige, spontane Darstellungen sind. Feste ikonographische Traditionen können fest gestellt werden, die hinter der scheinbaren Mannig faltigkeit des Materials liegen.

130. MM 14 060 — Kalkstein — 14,2×8 cm[116]

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bildfläche be schädigt durch Absplitterung. Darstellung auf eine Seite in schwarz und rot.

Alle Figuren sind mit schwarzen Umrisslinien ge zeichnet. Der Mensch und wahrscheinlich auch di Katze links sind rot gemalt. Das Bild zeigt, wie ei sich fürchtender Mensch, der seinen Kot verliert, vo zwei Katzen mit Stöcken geschlagen wird. Der Man ist nackt mit Ausnahme dekorativer Bänder am Ober körper, er trägt das Haar in zwei Büscheln und eine Locke. Links befindet sich ein Pavillon mit einer ge flochtenen Matte oder einem Podium darunter un mit einem Dach, das von Säulen (eine ist sichtbar getragen wird. Auf der Matte oder dem Podium sieh man zwei Pfoten und einen Tierschwanz, sonst is diese linke Seite zerstört. Die Basislinie der Darstel lung ist schwarz.

Durch zwei Parallelen kann diese Szene erklär werden. Auf einem Ostrakon in Chicago[117] wird ei Mensch von einer Katze geschlagen. Eine stehend Maus sieht der Handlung zu. Auf einem Ostrakon i Kairo findet sich eine ähnliche Szene[118] mit etwa anderer Rollenverteilung. Auf dem Stockholmer Bil war wohl ursprünglich links eine Maus dargestellt Die Deutung dieser Bilder ist unklar. E. Brunner Traut hat sie im Zusammenhang mit den Tierfabeln behandelt und sie als Gerichts- oder Bestrafungs szenen rubriziert[119]. Die Maus ist der Richter, di Katzen sind die Exekutierer.

131. MM 14 068 — Kalkstein — 15×10,1 cm

Überall unregelmässige Kanten. Bild auf einer Seit in rot, schwarz und grün. Die Bildfläche ist reduziert

Links befindet sich ein *en face* dargestellter Fuchs Er ist in roten Umrisslinien gezeichnet, die dann mi schwarzen nachgezogen worden sind, und teilweise mit roter und schwarzer Farbe bemalt. Ganz rechts erscheint ein Tiergesicht im Profil, vermutlich ein Löwe. Es ist in roten und schwarzen Konturen aus geführt. Zwischen beiden Tieren befindet sich ein Blumenstrauss in rot und grün mit Details in schwar zen, teilweise auch roten Umrisslinien.

Möglicherweise könnte diese Szene zur Tiergeschichtegruppe gehören. Ein Fuchs mit einem Blunenstrauss ist auf einem Ostrakon belegt[120].

3. Wochenlaubeszenen

132. MM 14 005 — Kalkstein — 18,9×18 cm

Die Scherbe hat rundherum unregelmässige Kanten, so dass die Bildfläche durch diese spätere Beschädigung nur fragmentarisch erhalten ist. Sie war in zwei Stücke zerbrochen, die jetzt zusammengeklebt sind. Eine Seite weist eine Zeichnung in schwarzen Konturen auf.

Das Bild zeigt eine Frau, die auf einem Bett sitzt, das auf einer Basislinie steht. Das Bett wird von drei Götterbildern des Bes-Typs gestützt und ist mit vier Reihen ornamentalen Dekors versehen. Die Frau trägt ein umfangreiches, halb durchsichtiges Gewand, einen Halskragen und eine grosse dreiteilige Perücke, die schwarz bemalt ist und von einem Stirnband gehalten wird, das hinten zu einer Rosette geknotet ist. Auf der Perücke befindet sich ein Salbkegel, der ebenso wie das Stirnband vertikale Striche aufweist. Die nach rechts gewandte Frau trägt einen scheibenförmigen Ohrschmuck. Auf den Knien hält sie ein Kind, dem sie die Brust reicht. Es ist nackt bis auf einen Halskragen. Links befinden sich ein Spiegel mit Griff und ein Gefäss, das wohl ein Steingefäss für Salbe o.ä. darstellen soll, oben rechts sieht man eine geflochtene Girlande, etwa wie ein Halskragen. Rundherum um die Frau, das Bett und die übrigen Gegenstände sind herzförmige Blätter gezeichnet, Blätter vom Convolvulustyp.

Das Bild gehört wie die unten folgenden zu der bekannten Gruppe, die die Frau mit dem neugeborenen Kinde in der Wochenlaube schildert.

133. MM 14 070 — Kalkstein — 18,1×11,6 cm[121]

Die Scherbe hat vier gerade Kanten. Auf einer Seite eine Bilddarstellung. Die Oberfläche ist beträchtlich durch Abblätterung beschädigt. Bild in rot und schwarz. Die Figuren sind in roten Konturen ausgeführt. Die menschlichen Körper sind rot bemalt mit schwarzen Details und Perücken. Der Affe rechts ist schwarz bemalt mit roten Details. Die Figuren sind so gut wie durchgehend in schwarzen Umrisslinien nachgezeichnet.

Auf einer Basislinie steht ein Bett auf zwei Beinen — die anderen zwei sind nicht sichtbar — in Gestalt von Göttern des Bes-Typs. Darauf sitzt eine Frau, deren Füsse kaum zur Basislinie hinabreichen. Sie trägt ein weites plissiertes Gewand und eine lange Perücke. Ihr rechter Arm ist nach rückwärts gegen das erhöhte Kopfende des Bettes ausgestreckt, das Gesicht ist nach rechts gewandt, und der linke Arm ist in dieselbe Richtung gestreckt. Zwischen dem Kopfende des Bettes und der Frau dürfte ein Kind gelegen haben, wie aus Parallelen hervorgeht (VA 2337, 2340). Links vom Bett steht eine nackte Gestalt mit kahlem Kopf. Es ist nicht möglich zu entscheiden, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt, vermutlich eher um das letzte mit Rücksicht auf den Charakter der Szene. Mit der rechten Hand schwingt die Gestalt einen Fächer über dem Kopf der Sitzenden; der linke Arm hängt herab, die Hand hielt möglicherweise einen Gegenstand. Rechts im Bild kommt eine nach links gewandte Frau, die — abgesehen von einer langen Perücke mit Stirnband, das in der schwarzen Farbe ausgespart ist, und möglicherweise einem Band um die Hüften — nackt ist. Beide Hände streckt sie der sitzenden Frau entgegen. Ganz rechts steht ein Affe auf den Hinterbeinen. Um den Leib hat er ein schmales Band gebunden mit einer Schleife im Rücken. Dies zeigt, dass es sich um einen zahmen Affen handelt. Er hält etwas in den beiden Vorderpfoten, das schwer zu bestimmen ist, zwei herabhängende Bänder könnten auf etwas aus Stoff deuten. Unter dem Bett steht ein Gefäss mit weiter Öffnung und kleiner Basis, in dem sich ein grosser Salbkegel befindet (vgl. VA 2862). Das Gefäss ist nur in rot gezeichnet.

134. MM 14 137 — Kalkstein — 7,7×5,2 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Bild in rot, schwarz und weiss. Die ursprüngliche Bildfläche ist etwas reduziert. Die Farbe ist teilweise ausgelöscht.

Grossenteils ist die Darstellung in schwarzen Umrisslinien ausgeführt. Eine nach links gewandte Frau sitzt auf einem Bett. Hinter ihr liegt ein Säugling. Beide Gestalten sind rot bemalt. Die Frau trägt eine schwarze Perücke mit ausgespartem Stirnband und einem roten und weissen Salbkegel darauf. In der ausgestreckten rechten Hand hält sie ein weiss gemaltes Brot. Ringsherum befindet sich Laubwerk, teilweise rot bemalt innerhalb schwarzer Konturen.

135. MM 14 061 — Kalkstein — 9,2×11,1 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bilddarstellung auf einer Seite in rot, schwarz und gelb. Die ursprüngliche Bildfläche ist beträchtlich reduziert. Die Oberfläche ist durch Salzausfällung etwas rauh.

Die Darstellung befindet sich auf einer schwarzen Basislinie. Rechts steht eine nach links gewandte Frau, die mit roten Umrisslinien gezeichnet ist. Die Körperteile sind gelb gemalt und ausserdem mit schwarzen Konturen eingefasst. Sie trägt ein weites plissiertes Kleid mit einer Franse. In der grossen schwarzen Perücke ist ein Stirnband ausgespart, das vertikale schwarze Striche aufweist. Möglicherweise befand sich ein Salbkegel auf der Perücke. Im Ohr trägt sie einen scheibenförmigen Schmuck. Beide Hände sind ausgestreckt, wohl um etwas darzureichen. Links sieht man Fragmente eines Bildes einer Frau, die auf einem Bett sitzt, von welchem ein Teil in schwarzen Umrisslinien in der Mitte des Bildes erscheint. Diese Frau trägt ebenfalls ein plissiertes Gewand, in roten Konturen gezeichnet. Ein roter Gegenstand mit schwarzen Umrisslinien bei ihrem Kleid ist schwer zu identifizieren. Auf dem Bett liegt ein Kind mit schwarzem Haar, rotem Körper und schwarzen Konturen.

Wahrscheinlich hat die Frau eine Schale wie auf dem folgenden Bild dargebracht.

136. MM 14 045 — Kalkstein — 7,1×15,5 cm

Überall unregelmässige Kanten. Auf einer Seite Bild in rot, schwarz, gelb und grün. Fragment einer grösseren Darstellung.

Auf einer schwarzen Basislinie steht eine nach links gewandte Frau. Ihr Gewand und Körper sind in rot gezeichnet. Glieder und Gesicht sind mit schwarzen Umrisslinien nachgezeichnet und gelb bemalt. Sie trägt eine lange schwarze gelockte Perücke. In dieser ist ein Stirnband ausgespart, das vorn mit einer schwarz, rot und gelben Lotusblume geschmückt ist. Das umfangreiche Gewand ist knöchellang und plissiert. Um das linke Handgelenk ist in schwarzen Strichen ein Armband gezeichnet. Schwarz ist auch ein scheibenförmiger Ohrschmuck eingezeichnet. In der linken Hand hält die Frau eine Schale (*nb*-Typ), gelb mit schwarzen Umrisslinien. In der rechten hält sie auch einen Gegenstand derselben Farbe, vielleicht ebenfalls ein Gefäss. Hinter der Frau befindet sich eine rote Linie, die wohl als Pflanzenranke aufzufassen ist. Sie trägt schwarze Blätter und Blüten und ganz oben ein vierfältiges Blatt, grün mit schwarzen Umrisslinien.

Das Bild dürfte ein Detail aus einer Wochenlaubedarstellung sein. Die Frau hat Gaben für die Mutter mit dem neugeborenen Kind dargebracht. Die Pflanzenranke deutet die besondere Umgebung an. Gerade die Frau mit zwei Gefässen wie hier scheint ein ziemlich fester ikonographischer Typ in diesen Szenen zu sein (vgl. VA 2335 ff.).

137. MM 14 030 — Kalkstein — 4,1×5 cm

Die Kanten sind alle unregelmässig. Die eine Seite hat ein Bild in rot und schwarz. Die Scherbe ist ein Fragment aus einer grösseren Darstellung.

Das Bild zeigt ein nach rechts gewandtes Frauenprofil. Es ist erst mit roten, dann mit schwarzen Umrisslinien gezeichnet. Das Gesicht ist rot bemalt, die lange gelockte dreiteilige Perücke schwarz. Etwas weiss ist vielleicht beim Auge verwandt worden. Möglicherweise hat die Frau einen scheibenförmigen Ohrschmuck getragen. In der Perücke ist die Partie, die von einem Stirnband bedeckt wird, ausgespart und schwarz gestrichelt worden. Auf der Perücke finden sich ein Salbkegel mit Innenzeichnung in schwarz und eine ebenso detaillierte Lotusblume. Oberhalb der Frau ist ein Strichmuster aus schwarzen und roten Linien angebracht.

Es dürfte sich um ein Fragment aus einer Wochenlaubedarstellung handeln, wo die Frau entweder auf dem Bett sitzt oder als Aufwartende bei diesem steht. Die Borte oben im Bild dürfte eine stilisierte Wiedergabe der Convolvulus-Ranken sein, die oft die Wochenlaube schmücken (vgl. VA 2341, 2352).

Hieroglyphen — Inschriften und Zeichenübungen

Zur Tätigkeit der Künstler hat vielleicht auch gehört, die hieroglyphischen Inschriften herzustellen, die fast nie in Dekorzusammenhängen aller Art fehlen. Die Inschriften begleiten oft die Bilder auf eine Weise, die diese um eine weitere Dimension bereichert. Text und Darstellung bilden in der ägyptischen Kunst eine Einheit. Es ist interessant zu sehen, dass man selten Ostraka antrifft, auf denen man gleichzeitig Text und Bild geübt hat; diese beiden waren zwei verschiedene Kategorien. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es vielleicht eine feste Grenze zwischen den „Schreibern“ und den „Konturenschrei-



ern“ gab, dass die Arbeit mit Text und Bild auf
wei verschiedene Berufe verteilt war; vielleicht wa-
en die letzten im Prinzip hauptsächlich mit der rein
rnamentalen Ausschmückung der von den ersten ge-
eichneten Hieroglyphen beschäftigt. Dass die „Kon-
urenschreiber“ indessen auch mit der Hieroglyphen-
chrift vertraut waren, geht deutlich aus den vielen
otivbildern mit Inschriften hervor, die ganz ohne
weifel aus ihrer Hand stammen. Die Hieroglyphen
nd eine reine Bilderschrift, die dem Bereich des
ildkünstlers am nächsten steht; im täglichen Ge-
rauch, in den Dokumenten des Alltagslebens kommt
attdessen der hieratische, oft sehr flüchtige Duktus
es Schreibers zur Anwendung. Die hieroglyphische
ilderschrift erforderte einen speziellen Lehrgang,
nd es ist natürlich, Übungen einzelner Zeichen wie
ich zusammenhängender Texte zu finden. Ein Teil
er Beispiele in der unten folgenden Gruppe kann
orlagen für Inschriften repräsentieren oder vielleicht
ur Übungen. Einige andere sind anderer Art, Listen
it Namenszeichen oder Inventare, bei denen die
renze zwischen Bild und Bildzeichen nicht klar ist.

38. MM 14 116 — Kalkstein — 14,5×14 cm

cherbe mit zwei regelmässigen und zwei unregel-
ässigen Kanten. Auf beiden Seiten Darstellungen in
hwarzen und roten Umrisslinien. Bildfläche durch
bsplitterung reduziert.

Auf der einen Seite befinden sich zwei Kartuschen
ebeneinander. Die rechte hat — im Gegensatz zur
nken — keinen Schlusstrich. Beide stehen auf je
nem -Zeichen auf einer Basislinie. Sie waren
on zwei Federn mit einer Sonnenscheibe bekrönt.
ies ist jedoch nur noch fragmentarisch erhalten. Die
amen in den Kartuschen sind antithetisch geschrie-
n. In der linken steht *Ḏsr-kꜣ-rʿ*, in der rechten
ın-ḥtp, also der Name Amenophis' I.

Auf der anderen Seite befinden sich ebenfalls zwei
artuschen oberhalb derselben Zeichen auf einer
asislinie und mit derselben Bekrönung. Die Namen
rin sind dieselben wie auf der Vorderseite, nur
nd alle Zeichen nach rechts gerichtet. Die linke
artusche mit dem Zeichen darunter ist erst in roten
onturen gezeichnet worden, sonst ist alles wie auf
r Vorderseite in schwarz. Die Zeichnung beider
artuschen und Namen auf dieser Seite ist bedeutend
hlechter und nachlässiger ausgeführt als die der
orderseite. Es ist wohl anzunehmen, dass in diesem
lle zwei verschiedene Personen die beiden Seiten
beschriftet haben, die wie eine Vorlage und eine
Nachzeichnung wirken; oder hat der Meister nach
dem Betrachten der Leistung des Schülers geschwind
eine Probe seiner Kunst gezeigt?

139. MM 14 120 — Kalkstein — 5,6×8,5 cm

Diese Scherbe ist ein Fragment einer rechteckigen, bewusst geformten Kalksteinplatte. Diese Platte hatte ursprünglich eine Grösse von ungefähr 10×14 cm. In der Mitte oben gab es eine Durchbohrung. Auf beiden Seiten Zeichnung und Inschrift in schwarz.

Auf der einen Seite befindet sich eine Zeichnung, die in vollständigem Zustand die Hieroglyphe „Herz“ wiedergegeben hat. Dies war wohl die einzige Darstellung auf dieser Seite. Darin stehen noch fünf horizontale Inschriftzeilen, die den üblichen Herzskarabäus-Text enthalten, der dem Totenbuchkapitel 30 entspricht. Der Text erscheint in etwas verdorbener Form:

Der Name und Titel, die im Text vorkommen, gehören dem Zeichner des Amun *Nb-rʿ*. Ein Mann dieses Namens und mit demselben Titel ist in Deir el Medineh in der 19. Dynastie durch mehrere verschiedene Denkmäler bekannt[119].

Auf der anderen Seite befindet sich die Zeichnung eines Uschebti, die ungefähr die linke Seite der Platte ausgefüllt hat. Auf der rechten Seite könnte sich freilich ein zweites Bild befunden haben. Die oben erwähnte Länge der Platte ist aufgrund dieser Figur berechnet, da die Beine und Füsse den jetzt fehlenden Platz ausgefüllt haben müssen. Hände und die Hacken, die ein Uschebti zu halten pflegt, fehlen jedoch. Der Text, der aus sieben horizontalen Zeilen besteht, ist der für Uschebtifiguren übliche, Totenbuchkapitel 6:

In Zeile 1—2 ist der Name eines Zeichners des Amun-Re angegeben, der jedoch undeutlich ist; es ist nur eine Zeichengruppe, die der ganze Name sein soll, denn in Zeile 3 ist das erste Zeichen ein Determinativ eines Namens. In Zeile 7 tritt der Titel „Konturenschreiber“ wieder auf, gefolgt vom Anfang eines Namens „*Pꜣ*...“. Um diesen Namen kann es sich in Zeile 2 nicht gehandelt haben.

Diese Platte scheint einzigartig. Im Bild werden auf den beiden Seiten zwei von den häufigsten funerären Gegenständen vereinigt, die bei jedem Begräbnis nötig sind. Diese Gegenstände, Herz-Skarabäus

und Uschebti, kommen jedoch auch in den Totenpapyri im Bild vor[123]. Wegen der besonderen Form dieser Platte und der Möglichkeit einer funktionellen Anwendung möchte man an eine magische Verwendung denken. Dann sollte die innewohnende Kraft der Bilder dem Besitzer, wohl einem Toten, helfen. Sollten aber zwei verschiedene Personen in den Texten erwähnt sein, kann eine solche Erklärung schwierig sein. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Bilder aus Übungszwecken hergestellt sind, wie das folgende Bild Nr. 140 sicherlich ist.

140. MM 14 121 — Kalkstein — 16,2×16,1 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf einer Seite Zeichnung mit Inschrift in rot und schwarz, auf der anderen Spuren einer Zeichnung in roten Umrisslinien, die jedoch zu schwach sind, um eine Bestimmung zu erlauben. Die ursprüngliche Bildfläche der ersten Seite ist reduziert.

In vollständigem Zustand hat die Zeichnung der einen Seite ein Herz dargestellt. Es ist erst in rot gezeichnet und dann schwarz nachgezogen worden. Sechs horizontale Inschriftzeilen sind darin noch erhalten, die durch schwarze Linien getrennt sind. Der Text ist eine verdorbene Version von Totenbuchkapitel 30 B, das auf Herzskarabäen zu erscheinen pflegt. Die erste nur zum Teil erhaltene Zeile lässt keinen sicheren Zusammenhang erkennen, die zweite entspricht teilweise ungefähr Navilles Text von Kapitel 30 B 4 (Naville 1886, I). Die Zeilen 3 und 4 bilden eine Parallele zu 30 B 5—6. Die beiden letzten sind nicht klar zu identifizieren, jedoch erscheint das Zeichen „Waage", das in 30 B 5 vorkommt.

Der Text enthält keinen Personennamen. Bei einigen Hieroglyphen finden sich rote Punkte. Bei der untersten Zeile ist eine Hieroglyphe mit einem roten Punkt ausserhalb des Herzens geschrieben worden. Sie scheint einen sitzenden Mann darzustellen. Es dürfte sich hierbei um eine Korrektur handeln.

Die Darstellung könnte gut eine Übung sein. Wie bei dem Bild der Uschebti-Figur oben könnte man sich für das Herz eine ähnliche Verwendung in Papyri vorstellen[124].

141. MM 14 122 — Kalkstein — 5,9×5,3 cm

Die Scherbe hat ziemlich gerade Bruchkanten. Auf der einen Seite eine senkrechte Hieroglypheninschrift innerhalb von zwei senkrechten Strichen, unten durc[h] zwei Querstriche abgeschlossen. Alles in schwarz.

Die deutliche Inschrift, „... das schöne Treffe[n] die grosse Göttin, Herrscherin des Himmels, der Göt[-] terkönig" gibt bei Amun-Re gebräuchliche Epithet[a] einige Formen sind jedoch feminin. Das Epitheto[n] *thn nfr* ist für Amun häufig in Westtheben belegt[12..]

142. MM 14 128 — Kalkstein — 13,2×22 cm

Scherbe mit ziemlich unregelmässigen Kanten. A[n] der einen Seite eine schwarze Hieroglypheninschri[ft] in zwei senkrechten Zeilen. Ganz unten Zeichnu[ng] zweier liegender Schakale, der linke durch Absplitte[-] rung beschädigt. Ein ähnlicher Schakal, der im Te[xt] vorkommt, ist ausgelöscht. Möglicherweise gehört er nicht zum Text, obwohl er als Hieroglyphe u[nd] Bestandteil eines Personennamens aufgefasst werde[n] könnte.

Der Text gibt Titel und Namen eines Mannes, de[r] sonst nicht aus dem thebanischen Material bekan[nt] ist: „Der königliche Schreiber in dem Schöne[n] Hause[126] des Palastes, Leben, Wohlergehen, Gesund[-] heit; Der, der im Palast, Leben, Wohlergehen, Ge[-] sundheit, ist; der *stm*-Priester im Hause des Mor[-] gens[127], Pen-Amun, der Selige."

143. MM 14 119 — Kalkstein — 12×11,3 cm

Scherbe mit relativ regelmässigen Kanten. Auf eine[r] Seite schwarze Hieroglyphen in einem Rahmen. Di[e] Bildfläche reduziert.

Innerhalb von zwei vertikalen Linien in rot be[-] findet sich der Anfang einer Königstitulatur: ei[n] Falke mit Doppelkrone, der auf einer standartenarti[-] gen Basis steht — hinter ihm ein Uräus mit Doppel[-] krone — und ein Stier unter einem Himmelszeiche[n] alle Zeichen in schwarz. Auf der rechten Seite de[r] Scherbe sind Spuren einer identischen Inschrift, di[e] nun ausgelöscht ist, schwach zu erkennen.

144. MM 14 115 — Kalkstein — 13×16,3 cm

Die eine Kante ist ein gerader Bruch, sonst unregel[-] mässige Kanten. Auf einer Seite Hieroglyphenzeiche[n] in schwarzen, teilweise roten Umrisslinien. Die ur[-] sprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Die Hieroglyphen sind die folgenden: Rechts vo[n] oben nach unten eine Axt (*nw*), ein Lotusteich (š[...]) ein Kalbskopf (*ḫnt*) und ein Leopardenkopf (*ph*[...]

Lautwert[128]). In der Mitte befindet sich eine Eule (m), die erst in roten, dann schwarzen Konturen gezeichnet worden ist. Unter ihr erscheinen ein Türriegel (*s*) und ein Korb mit Schlaufe (*k*). Links von liesem befindet sich ein Fragment eines Zeichens, das nun nicht mehr bestimmt werden kann. Links von oben nach unten sieht man eine nur teilweise erhaltene Peitsche (*mḥ*), ein Ohr (*sḏm*) und einen Teil eines Zeichens, das offensichtlich ein Siegel ist.

145. MM 14 096 — Kalkstein — 12×17,5 cm

Dicke Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Bildflächen sehr uneben. Auf beiden Seiten Bilder und Schriftzeichen. Alle in schwarzen Umrisslinien.

Auf der einen Seite befinden sich oben rechts ein ägyptischer Geier (ꜣ), dann ein Affe, der auf allen Vieren nach links geht, darunter ein liegender Löwe (*r*[*w*]) und darunter ein liegendes Seth-Tier, dessen zoologische Bestimmung unklar ist. Links oben befindet sich ein junger Vogel (*w*), dann ein nach rechts gewandter Affe. Nur die Affen sind unter den Bildern dieser Seite keine Hieroglyphen, wenn sie nicht Varianten des ungewöhnlichen Affendeterminativs sein sollten.

Auf der Rückseite steht rechts die Hieroglyphengruppe [illegible], „Horus, der seinen Vater schützt". Es ist ein Epitheton, das sich auf Horus' Verhältnis zu Osiris bezieht und das sehr geläufig ist.

146. MM 14 102 — Kalkstein — 3,1×4,8 cm

Die Scherbe hat unregelmässige Kanten. Auf beiden Seiten Zeichnungen in schwarzen Umrisslinien. Fragment einer grösseren Scherbe.

Die eine Seite zeigt eine fragmentarisch erhaltene Zeichnung der Hieroglyphe *ḥꜣt*, die das Vorderteil eines liegenden Löwen wiedergibt. Die Hieroglyphe, die den ganzen liegenden Löwe wiedergibt, könnte freilich auch denkbar sein.

Auf der anderen Seite finden sich ein bogenförmiger Strich und eine Anzahl kurzer Striche in einer Reihe, vielleicht ein Detail einer Tierzeichnung.

147. MM 14 138 — Kalkstein — 10×8,2 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf beiden Seiten Kritzeleien in rot.

Auf der einen Seite steht zuoberst das Zeichen „Krokodil" in hieratischer Schrift, und darunter folgt — auch in Hieratisch — das Wort *msḥw*, also „Krokodil". In der Mitte links befindet sich ein Hieroglyphenzeichen, das eine Gans wiedergibt, und darunter das hieratische Zeichen für die Harpune (*wꜥ*). Rechts ist ein nach rechts gewandter Vogel abgebildet, auf dessen Rücken sich ein Affe mit Sonnenscheibe auf dem Kopfe befindet. Diese Gruppe ist als Silhouette wiedergegeben. Teilweise unter dieser befindet sich ein grosses hieratisches Zeichen, wieder „Krokodil". Rechts vor der Tiergruppe ist das hieratische Zeichen für *k* zweimal in verschiedener Richtung geschrieben.

Auf der Rückseite gibt es sehr schwache Spuren einer Zeichnung, die ein Menschengesicht vorgestellt haben könnte.

148. MM 14 130 — Kalkstein — 19,8×14,7 cm

Eine Kante ist gerade und abgeschliffen. Die übrigen sind unregelmässig. Die ursprüngliche Fläche für Inschrift und Bilder in schwarz und rot ist reduziert.

Auf der einen Seite befindet sich eine fragmentarische Liste dreier horizontaler Zeilen, die durch schwarze Linien abgeteilt sind. Hieroglyphische und andere Bildzeichen kommen darin vor, vermutlich handelt es sich um Namens- oder Kennzeichen verschiedener Arbeiter[129]. Gewisse Zeichen haben schwarze Punkte neben sich, andere rote und weitere beide Sorten. Unten befindet sich eine schwarze Zeichnung einer stilisierten Blume. Ausserdem kommen noch unbestimmbare Kritzeleien vor.

Auf der anderen Seite erscheint eine schwarze Zeichnung der Konturen eines Fingerringes.

149. MM 14 129 — Kalkstein — 8,2×8,8 cm

Scherbe mit unregelmässigen Kanten. Auf beiden Seiten Inschriften und Bilder in schwarz und rot. Die ursprüngliche Bildfläche ist reduziert.

Auf der einen Seite befindet sich eine fragmentarische hieratische Inschrift in schwarz. Ausserdem kommen Bilder verschiedener Möbel in rot — Stühle und Verwahrungskästen — vor sowie ein paar weitere nicht genau bestimmbare Zeichen.

Auf der Rückseite finden sich Spuren einer schwarzen Inschrift ganz oben. In rot sind ausserdem ein Gefäss und verschiedene Hieroglyphen wiedergegeben.

Es gibt einige Parallelen aus Deir el Medineh zu dieser Kategorie von Darstellungen[130].



Schlussbilanz

Die Ostrakonsammlung in Stockholm, die in dem obenstehenden Katalog präsentiert worden ist, vermittelt deutlich einen Eindruck davon, dass sie ihrer Struktur nach hauptsächlich derselben Art ist wie das Ostrakonmaterial, das Deir el Medineh als gesicherten Ursprungsort hat. In diesem Stockholmer Material sind die meisten der Gruppen von Bildern vertreten, die wir nicht nur in den Funden aus Deir el Medineh konstatierten, sondern auch in solchen Ostrakonsammlungen, deren Herkunft unsicher ist, die aber nach Deir el Medineh verwiesen werden, wie z.B. die Brüsseler Sammlung oder die thebanischen Ostraka in deutschen Museen, die nur eine allgemeine Provenienzangabe haben. Hier erscheinen Bilder, die um den König und um Götter zentriert sind, aber auch solche, die von profanen Handlungen geprägte Themata aufweisen mit der Bilderwelt der Privatgräber als Hintergrund. Hier findet man ausserdem die Bildgruppen, die ausserhalb der offizielleren Bildzyklen stehen, Wochenlaube und Tiergeschichte, die eigene spezielle Traditionen haben, jedoch nicht ohne Verbindung zu den früher genannten Bildgruppen. Es gibt allen Grund, die Künstler von Deir el Medineh als Urheber der Hauptmasse des Materials, das im Medelhavsmuseet vorliegt, anzusehen, was auch durch gelegentliche Inschriften mit Namen und Titeln bestätigt wird.

In dieser Untersuchung sind die thebanischen Ostraka nach topographischen Gesichtspunkten studiert worden. Ihre Fundplätze innerhalb von Theben bildeten die natürliche Einteilung für die verschiedenen Kapitel dieser Abhandlung. Schon in den Zusammenfassungen zu diesen sind die Bedeutung der verschiedenen Fundorte und ihre Verschiedenartigkeit hervorgehoben worden. Im Biban el Molouk, dem Tal der Könige, haben die Bilder eine enge Verbindung zum Bildprogramm der Königsgräbe und darüber hinaus auch einen starken Einschla von Darstellungen, in denen die königliche Ikono graphie vorherrscht, vor allem mit Motiven, die i den königlichen Totentempeln erscheinen könner Das Fehlen von Bildern profaneren Charakters is offensichtlich; nur in geringem Masse existieren Ver bindungen zu privaten Monumenten, Gräbern ode religiösen Gegenständen wie z.B. Stelen. Die Bilde der Wochenlaube und Tiergeschichte, die so oft ir Dorfe Deir el Medineh gefunden worden sind, fehle praktisch vollständig.

Dennoch bilden die Funde aus dem Tal der König mit den Bildern aus dem Dorfe eine Einheit, wen auch die erstgenannten nur gewisse Aspekte der Ge samtheit vertreten. Dieselbe Gruppe von Mensche hat die Darstellungen an beiden Plätzen geschaffen nämlich die königlichen Künstler in Deir el Medineh deren Hauptaufgabe die Arbeit an den Königsgräbern war. Doch findet sich zuhause im Dorfe ein bedeu tend grösserer Motivreichtum in ihrem Schaffen; hie hatten sie Zeit, Themata, die ihnen nahelagen, aus zuarbeiten, hier drängte sie der Arbeitsgang nicht sich auf bestimmte thematische Aufgaben zu kon zentrieren. Im Dorfe haben diese Künstler eine reich künstlerische Produktion für den eigenen Gebrauch gewissermassen für die Befriedigung eigener ästheti scher oder anderer Bedürfnisse, hervorgebracht. Vo allem ist dies durch ihre Gräber um das Dorf herum bezeugt, aber auch durch unzählige religiöse Monu mente, die von diesem Platze stammen. Zu diese Einheit, die die Produktion in Deir el Medineh un im Tal der Könige bildet, gehören ohne Zweife solche Ostrakongruppen wie z.B. die in Brüssel un Stockholm, wenn auch einzelne Ostraka vielleich abweichen können. Es existiert eine Identität zwi



chen der dominierenden Struktur des Deir el Medineh-Materials im ganzen und der dieser ihrer Herkunft nach nicht ganz sicher bestimmbaren Sammlungen.

Als Produkte der Tätigkeit ganz anderer Künstlergruppen sollte man vorsichtshalber die Ostrakonfunde betrachten, die bei Tempeln und Privatgräbern gemacht wurden. Diese Bilder sind bedeutend einfacherer Art. Sie sind hauptsächlich entweder kleine Gedächtnisskizzen und *„lay-outs“* wie bei Senmuts Grab oder auch Resultate einer mehr oder weniger selbewussten Kopierungstätigkeit. Es wird offensichtlich, wenn man Funde und Fundorte betrachtet, dass nur die Gruppe von Deir el Medineh eine umfassende künstlerische Produktion mit Ostraka als Medium hervorgebracht hat. Man sieht dies auch deutlich bei einem Vergleich mit den äusserst wenigen und qualitativ schlechten Ostraka aus Amarna, woher wir sonst eine lebhafte künstlerische Tätigkeit kennen. Im Dorf in der thebanischen Nekropole ist eine Elite von Künstlern für dieses einzigartige Material verantwortlich gewesen, für das es keine Entsprechung andernorts in Ägypten gibt.

Was eine Charakterbestimmung dieses Materials anbetrifft, so ist mehrmals auf die Ambivalenz, die es kennzeichnet, hingewiesen worden, die Schwierigkeit, exakt die Rolle zu definieren, die ein einzelnes Ostrakon im künstlerischen Prozess gespielt hat, ob Skizze, Vorlage, Kopie, Übung oder ein fertiges Monument an sich gewesen ist, ob sein Motiv traditionell war oder ein zufällig bedingter Einfall, ein Augenblicksbild vielleicht oder eine Paraphrase eines bekannten Themas; der Möglichkeiten sind noch mehr. Was beachtet werden muss, ist, dass der Motivreichtum nur scheinbar ist. Reduziert man die vielen Variationen auf eine Liste der Grundthemata, so wird dies offensichtlich. Eine Möglichkeit, mit der man rechnen muss, ist, dass das Ostrakonmaterial zum grossen Teil Skizzenmaterial von Personen, die sich noch in einem Lehrgang befinden, sein kann, dass es sich — wie bei dem Hauptanteil der hieratischen Ostraka — um Schulmaterial handelt. Gewiss gibt es viele Ausnahmen, z.B. Votivgaben, doch kann der Anteil an Schulskizzen relativ gross sein.

Eine berechtigte Frage ist, ob nicht freihändiges Zeichnen, das freie Zeichnen frei gewählter Themata, einen verhältnismässig kleinen Raum in der künstlerischen Ausbildung und Tätigkeit eingenommen hat, soweit es seinen Ursprung in zufälligen Inspirationen oder in einem von innen kommenden Bedürfnis nach künstlerischem Ausdruck hatte. Was die ganze Zeit auffällig ist, wenn man sich mit dem Ostrakonmaterial beschäftigt, ist seine starke Bindung an feste Themata, an fixierte Bildelemente, die traditionell überliefert sind und die auf oft schematische Weise in bestimmten, festen Kombinationen zusammengefasst werden können. Dies gilt indessen für ägyptische Kunst überhaupt. Es ist interessant, dies auch für das Ostrakonmaterial festzustellen, das augenscheinlich mehr frei zu sein und eine andere Motivwelt als die, die man in überlieferten Monumenten gewöhnlich antrifft, zuzulassen scheint. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Abhängigkeit von festen Schemata, von kanonischen ikonographischen Traditionen auch für solche Motive gilt, die oft als freie Einfälle gedeutet worden sind, als Anzeichen für den Wunsch des Künstlers, die von Schemata geprägte Auftragskunst beiseitezulassen, mit der er hauptsächlich beschäftigt war, nämlich für die Motive, die zur Tiergeschichte gehören. Gewiss beinhaltet die Arbeit mit diesen Motiven ein Vergnügen für den Künstler, kann seine Beschäftigung mit diesen lustbetont sein, doch ist die Bindung an traditionelles Bildschaffen auch hier offensichtlich.

Die Einstellung des Künstlers zu seinen Themata überhaupt ist nicht leicht festzustellen. Die Beobachtungen, die man machen kann, sind indessen, was die ramessidische Zeit angeht, ziemlich eindeutig. Sie zeigen in der Grabmalerei eine Diskrepanz zwischen zwei Motivwelten, zwischen religiös-mythologischem und profanem Inhalt, wobei der letzte, solange er noch vorkommt, deutlicher im Zentrum des Interesses des Künstlers steht, während der erste durch stereotypes, routinemässiges Schaffen gekennzeichnet sein kann. Möglicherweise müssen wir den Hintergrund dazu in dem Einfluss der Amarna-Kunst suchen. Durch die kurze Amarna-Zeit ist die ägyptische Kunst auf eine Weise stimuliert worden, die noch über mehr als hundert Jahre nach dieser Episode in der Mitte des 14. Jahrhunderts nachwirkte. Das konventionelle und eher antiquarisch eingestellte Programm aber, das der thebanische Grabdekor seit dem 13. Jahrhundert erhält, bewirkt, dass individuelle Initiative und persönliches Gestaltungsvermögen des Künstlers, die sicher eine hervorragende Rolle zu Echnatons Zeit gespielt haben, erstickt werden; in gewisser Weise kann man die vielen profanen Motive und Darstellungsmöglichkeiten im Ostrakonmaterial, die, wie beobachtet worden ist, etwas *„out of date“* sind, als eine Unterströmung betrachten,

in der noch etwas von der aus der Amarna-Zeit geerbten Freiheit weiterlebt. Der Umschwung jedoch, der z.B. in der Grabkunst der Ramessidenzeit stattfindet, ist ein Zeichen für eine durchgreifende geistige Veränderung in der Gesellschaft als Gesamtheit, von der die Künstler in Deir el Medineh natürlich nicht ausgeschlossen sind. Vielmehr finden sich bei diesen Menschen Zeichen einer religiösen Bindung, die ihr Leben ganz durchdrungen hat; sie müssen auf besondere Weise von ihrer Umgebung geprägt gewesen sein. Generation nach Generation dieser Künstler- und Handwerkerfamilien ist hier mitten in der grossen Totenstadt aufgewachsen, in der der Tod, das gewiss oft schmerzhafte Ende dieses Lebens herrschte und in der Felsen und Berge Offenbarungsorte für unzählige Gottheiten waren, während ihr Inneres das unterirdische Reich selbst war, die nachtschwarze Region, die nur während kurzer Stunden von dem durchziehenden Sonnengott auf seiner nächtlichen Reise erhellt wurde. Von dieser starken und beherrschenden Partizipation an der religiösen Welt zeugen auch die Denkmäler Deir el Medinehs, von den Gräbern bis zu den unzählgen Stelen und Votivgaben, die nun über die Museen der ganzen Welt verstreut sind. Von ihr zeugt der Hauptanteil der Ostraka, die Produkte dieser Leute sind, die zielbewusst ihr Leben darauf verwandten, künstlerisch vor allem die Formeln, die magischen Möglichkeiten, auszudrük-ken, die eine Existenz jenseits des Todes sichern konnten.

Die Art des Materials bringt es mit sich, dass eine erschöpfende Untersuchung und eine exakte Definition in vielen Fällen nicht durchgeführt werden können. Das Fehlen wesentlicher Vorarbeiten ikonographischer Art, die noch nicht unternommen werden können, da grosse Denkmälergruppen nicht zufriedenstellend oder gar nicht dokumentiert sind — z.B. die meisten der grossen Königsgräber, unzählige Privatgräber usw. — bewirkt, dass die Resultate einer Untersuchung wie der vorliegenden skizzenartigen Charakter haben. Man kann eine relative Positionsbestimmung gewinnen, man kann Grenzen ziehen, Einteilungen und Gruppierungen vornehmen, die unsere Kenntnisse verdeutlichen und das Material greifbarer machen können. Der Kern ist indessen der lebendige Mensch selbst, der schöpferische Mensch mit seinen ungeahnten Möglichkeiten — gewiss immer bedingt durch ästhetische, soziale und psychologische Faktoren, die ihn in bestimmte Traditionen, Umgebungen oder Stimmungen versetzen — dieser Mensch, der vor über 3000 Jahren in einer der ältesten Hochkulturen der Welt gewirkt hat, bleibt noch kennenzulernen.

Anmerkungen

ildostraka aus dem Tal der Könige

Daressy 1919, 270 ff.
Ibidem, 272.
Ibidem, 273.
Daressy 1898, 235 ff.; D 25 184. Vgl. Carter-Gardiner
)17, 130 ff. In diesem Fall ist es verlockend, an eine
erwechslung zu denken, die bewirkte, dass Daressy sich
rte und dass die Scherbe wirklich aus Grab 6 käme.
a Gedanken an die Unordnung im Fundmaterial, die
aressy konstatiert (Daressy 1901, 112), ist dies nicht
ıwahrscheinlich.
Daressy 1901. Die Ostraka hier werden im folgenden
ır mit D + Inventarnummer zitiert.
Ibidem, 112.
Vgl. Thomas 1966, 140 f.
Vgl. Černý 1927, 159 ff.
Dass Amenophis I. hiermit gemeint sei, dazu vgl. ibi-
m, 191.
Eine gewisse Einschränkung muss bei den Lesungen ge-
acht werden. Daressys Entzifferungen sind nicht immer
:htig, seine Abbildungen aber für Korrekturen nicht
ımer ausreichend.
Lefebvre 1929, 177 ff. & 263 ff.; Kees 1953, 124; vgl.
ıch Bierbrier 1972, 195 ff.
Černý 1965, 11; vgl. Helck 1958, 333 ff.
Daressy 1919, 273.
Literatur zum Königsgräbertal: Porter—Moss 1964 (vgl.
ornung 1966, 117 ff.); Steindorff—Wolf 1936, 73 ff.;
rapow 1936, 12 ff.; Thomas 1966; beste Publikation
ıes einzelnen Grabes: Piankoff—Rambova 1954.
Vgl. Peet 1930; Capart—Gardiner—Walle 1936, 169 ff.;
ıomas 1966, 265 ff.
Dies geschah in der sog. „Royal Cache", 1881 entdeckt,
l. Porter—Moss 1964, 658 ff.
Vgl. nun die Zusammenfassung und Übersetzung in
ornung 1972; vgl. Piankoff 1940, 283 ff. Hauptpublika-
ınen: Maystre—Piankoff 1939—62; Piankoff 1946;
ankoff 1953; Naville 1886; Hornung 1963—67, Piankoff
42; Otto 1960; Piankoff 1951—52; Piankoff 1964.

18 Mundöffnungsszenen kommen in Privatgräbern vor, ebenso ist das Totenbuch unerhört geläufig. Fragmente des Pfortenbuches erscheinen in Privatgräbern, vgl. Porter—Moss 1960, 473, und in einem Fall sogar das Amduat und die Re-Hymnen, vgl. Hornung 1961.
19 Vor allem das Pfortenbuch, vgl. z.B. Porter—Moss 1964, 749 ff., Grab 44, 55 und 66.
20 Porter—Moss 1964, 550 f.; Piankoff 1958, 247 ff. und Taf. 21. Die Nilpferdszene ist beschädigt, die Deutung jedoch unbestritten.
21 Piankoff 1958, Taf. 21.
22 Vgl. Säve-Söderbergh 1953.
23 Piankoff 1958, 247, Anm. 3.
24 Porter—Moss 1964, 519 ff.
25 Vgl. für diese Szenen Thomas 1966, 126.
26 Vgl. Jéquier 1921.
27 Porter—Moss 1964, 523, Nr. (29).
28 D 25 001, 25 006, 25 007, 25 009, 25 023. Beispiele dafür aus Königsgräbern existieren aus ramessidischer Zeit, z.B. im Grabe Ramses' III. (Champollion 1835—45, Taf. 255, 269) oder Ramses' VI. (Piankoff—Rambova 1954, Taf. 34). Dieses Motiv ist auch in Tempeln sehr häufig, vgl. z.B. Medinet Habu: Porter—Moss 1972, 500, (I). Zu einem Ostrakon im Louvre mit einem Bild Ramses' VII. in derselben Haltung, das eine direkte Verbindung zu seinem Grabe aufweist, vgl. Vandier d'Abbadie 1950, 134 ff. Die Haltung gehört nicht nur zu Darstellungen der Könige, sondern wird auch bei Bildern von Privatpersonen angewandt, vgl. eine Stele aus Deir el Medineh in Turin, Tosi—Roccati 1972, 50 022.
29 D 25 017, 25 022, 25 172 (Fragment). Das Motiv ist oft in Königsgräbern belegt (z.B. Piankoff—Rambova 1954, Taf. 35, 62) und in Tempelreliefs (Karnak: Nims 1965, Taf. 59; Luxor: Champollion 1835—45, Taf. 343) wie auch auf privaten Stelen, auf denen der König als Vermittler des Opfers auftritt (aus Deir el Medineh z.B. Tosi—Roccati 1972, 50 030; 50 069 zeigt einen Privatmann in derselben Haltung).
30 D 25 003, 25 012, 25 013, 25 021. Dies ist ein sehr häufiges Motiv in Königsgräbern (z.B. Haremhab: Hor-



nung 1971, passim; Sethos I.: Lange—Hirmer 1955, Taf. 202; Merenptah: Lefébure 1889, 44), in Tempeln (Medinet Habu: Porter—Moss 1972, 471, (55)—(57)) und auf Stelen (aus Deir el Medineh z.B. Černý 1958, Nr. 9 und 11).

[31] D 25016. Das Motiv unterscheidet sich prinzipiell nicht von dem vorhergehenden. Beispiel aus Tempeln, Müller 1970, 143 (Karnak).

[32] D 25019. Belege sowohl in Königsgräbern (Ramses VI.: Piankoff—Rambova 1954, Taf. 139; Ramses X.: Champollion 1835—45, Taf. 271) als auch in Tempeln (Karnak: Ibidem, Taf. 288; Luxor: Capart, 1925, 91).

[33] D 25008. Beispiel aus einem Königsgrab: Piankoff—Rambova 1954, Taf. 65 (Ramses VI.).

[34] D 25002. Dieses Bild ist jedoch beschädigt und kann möglicherweise den König mit Libation oder Weihrauchopfer dargestellt haben, vgl. Forman—Kischkewitz 1971, Taf. 2. Beispiel aus Königsgräbern: Capart 1925, 314 (Ramses III.); Piankoff—Rambova 1954, Taf. 104, 105 (Ramses VI.).

[35] D 25004. Beispiele aus Tempeln: Luxor: Champollion 1835—45, Taf. 346; Medinet Habu: Porter—Moss 1972, (73). Ein Ostrakon mit einer ähnlichen Darstellung fand B. Bruyère bei einer Raststation in der Nähe des Königsgräbertales (Bruyère 1939, 362, vgl. VA 2551). Dasselbe Motiv auch auf Stelen, z.B. Müller 1966, Taf. 49.

[36] D 25015.

[37] Mehrmals in verschiedenen Fundgruppen von Bildostraka. In dem Künstlermaterial aus Amarna sind sie auch häufig, vgl. Peterson 1968, 21 ff. Dort wie in späterer Zeit auch in Rundskulptur, vgl. Edgar 1906.

[38] Černý 1958, Nr. 12.

[39] Aber auch weibliche Privatpersonen können oft auf ähnliche Weise mit Sistra vorkommen.

[40] Stadelmann 1967, 75.

[41] Z.B. Tosi—Roccati 1972, 50067; Bruyère 1934, 86 f. (jetzt in Kairo Nr. 63654); Budge 1909, 180 (Nr. 647, 650); Janssen 1950, 209 ff., vgl. Stadelmann 1967, 65 f.

[42] Kairo Nr. 62016.

[43] Vgl. Kuentz 1929, 113 ff.

[44] Daressy 1916, 175 ff.; Hall 1925, Taf. 28.

[45] Budge 1909, 172 (Nr. 622; vgl. Porter—Moss 1964, 727); Tosi—Roccati 1972, 50159 bis.

[46] Grab Nr. 292: Bruyère 1925, 68.

[47] D 25012, 25061, 25126 (Merenptahs Grab: Lefébure 1889, 36; als dekoratives Element in Tempeln, vgl. Lepsius 1849—59, III, Bl. 249).

[48] Vgl. z.B. Piankoff—Rambova 1954, Textband Taf. 54; auch Hornung 1963—1967, I, (Vierte Stunde); im Totenbuch: Rundle Clark 1959, Taf. 12.

[49] Gardiner 1953, Taf. 1. Vgl. Helck 1955, 1 ff., besonders 10.

[50] Ramses VII.: Piankoff 1958 A, 145 f.; Ramses X: Lefébure 1889, 161.

[51] D 25074, vgl. Bruyère 1929—30, 180 ff.

[52] Z.B. Piankoff—Rambova 1954, Taf. 150, 187, v Bissing 1906, 112.

[53] D 25019 verso. Vgl. die nahestehende Parallele a einer Fayencekachel aus Kantir, (Hayes 1937, Taf. 1 ein ähnliches Exemplar wurde im Palast Amenophis' II in Malkata gefunden, (ibidem, 41).

[54] D 25068. Vgl. Schäfer 1916, 43 Anm. 1; Lefébu 1886, Taf. 17, 20.

[55] Für das Bild Sokars, bei dem der Opfernde wahrschei lich der König ist (das Bild ist beschädigt), vgl. das Gr Sethos' II (Porter—Moss 1964, 532), weiter Tempel v Deir el Bahri (Naville 1894—1908, II, Taf. 40), Kur (Porter—Moss 1972, 413, Room IX) und Medinet Hab (Porter—Moss 1972, 490).

[56] Vgl. z.B. Davies 1948, Taf. 30.

[57] D 25030, vgl. Lefebvre 1929, 177 ff. & 263 ff.; Bi brier 1972, 195 ff.

[58] D 25039. Vgl. die Reliefskizze Bruyère 1952, 141.

[59] Nr. 293: Porter—Moss 1960, 376.

[60] Vandier 1964, 638 ff.; Hermann 1963, 49 ff.; Fouca 1935, Taf. 7, 15 und 31.

[61] Wreszinski 1923, Taf. 419.

[62] Karnak, 8. Pylon, Porter—Moss 1972, 177.

[63] Lefebvre 1929, 181 f.

[64] Porter—Moss 1964, 520 f., (16); vgl. Hickmann 195 523 ff.

[65] Vgl. Porter—Moss 1960, 469; in Deir el Medineh gi es ein schönes Beispiel im Grab Nr. 359 aus der 2 Dynastie: Lhote—Hassia 1954, Taf. 123. Vgl. weit Vandier 1964, 365 ff. und Hickmann 1953, 309 ff. Au auf Stelen können Harfenspieler vorkommen, z.B. Sch fer 1900, 43 ff.

[66] Vgl. Varille 1935, 153 ff., Lichtheim 1945, 178 f Wente 1962, 118 ff., Simpson 1970, 49 ff.

[67] Z.B. Karnak: Chevrier 1938 Taf. 110; Vandier 196 Abb. 244 (im Album).

[68] D 25040. Doch spielt hier auch die Bilderwelt d Papyri hinein; dieses Bild ist stilistisch mit den Szene des bekannten Turiner Papyrus verwandt, die die ero schen Abenteuer eines Priesters schildern.

[69] Vgl. Vandier d'Abbadie 1966, Abb. 4 und 7, aus Rec mires Grab (Davies 1943, II, Taf. 20) bzw. aus de Beit el Wali-Tempel. Die Verfasserin erwähnt d Ostrakon D 25138, hat aber die Doppelflöte nicht b merkt; für den Affen als Flötenspieler vgl. Brunne Traut 1968, 9 (5 c).

[70] Z.B. Grab Nr. 217: Davies 1927, Taf. 37.

[71] In den thebanischen Königsgräbern erscheinen Tote gerichtsszenen im Anschluss an das „Pfortenbuch" v Piankoff 1958 B, 157 ff. & 285 ff. Diese sind nicht v der traditionellen Art, die in Privatgräbern und a Papyri geläufig ist. Für eine traditionelle Szene im Z sammenhang mit einem Königsgrab vgl. Montet 194 Taf. 43, (in Tanis).

[72] Vgl. Davies 1934, 241 ff.



Vgl. Porter—Moss 1964, 706 ff.

Vgl. den Fund an Votivgaben bei der Raststation beim ıl der Könige, Davies 1934, 241 ff., Bruyère 1939, 5 ff.

Vgl. Wilke 1934, 56 ff.

D 25 029; vgl. Lhote—Hassia 1954, 230, Abb. 9.

D 25 096, 25 118, das letzte Bild mit der Bezeichnung *špss n šw*, vgl. Sethe 1929, 97 f.

D 25 055; ein innerer Zusammenhang braucht nicht ırzuliegen, obwohl Thoth-Ptah belegt ist, vgl. Sandan-Holmberg 1946, 120 f. Diese Scherbe sollte vielicht in erster Linie als Skizze gedeutet werden.

Die ganze Triade kommt im Grab Nr. 292 vor: Bruyère 25, 68. Die Götter für sich erscheinen wiederholt in n thebanischen Privatgräbern. Vgl. auch Vandier d'Abıdie 1946, 108.

D 25 130, 25 131. Wenn keine Inschrift vorhanden ist, ınn es sich auch um eine andere Schlangengottheit ındeln.

D 25 062 (Hapi) mit einer Skizze auf der Rückseite, e sich mit den Hörnern stossende Widder darstellt; vielicht ist dieses Nilgötterbild eine Votivgabe, die aus ner schon einmal verwendeten Scherbe gemacht wurde. as Motiv der Nilgötter hier ist mit Darstellungen auf hronen identisch, vgl. Schäfer 1916, 43, Anm. 5.

Vgl. Vandier 1954, 514 f.; Beispiel mit Königsbild und amen des Stifters, Peterson 1966, 7 f.

D 25 043; zur Identifikation der Frau als königlich vgl. e Kronen königlicher Frauen in Medinet Habu, Porter -Moss 1972, 486 f., (30).

D 25 109, 25 110, 25 120; das letzte Bild war wahrheinlich mit *ir.n* + Namen versehen.

Vgl. Hornung 1966 A.

Vgl. Wolf 1957, 534, 570 ff., weiter Spiegelberg 1925, 9 ff.

Vgl. Hornung 1967, 69 ff.

Porter—Moss 1972, 481 ff.

Ibidem, 485 ff.

Davies 1921, 1 ff.

Vgl. Wilson 1931, 211 ff.

Ein früh publiziertes grösseres Ostrakon im British luseum (Birch 1868, Taf. 1; Capart 1927, Taf. 71; vgl. :häfer 1918) ohne bestimmte Provenienz, das eine .udienzszene zeigt, schliesst sich gut an diese Gruppe an. in ramessidischer König, der in einer Halle steht, empıngt zwei Würdenträger. Dieses Ostrakon bildet ein ıtes Beispiel für das skizzenartige Planen eines Bildısammenhanges, in dem auch der Text eine wichtige olle spielt. Eine lobpreisende Inschrift erscheint als ohlbalanciertes Gegenstück zu der Darstellung. Diese t der Art, die man in Zusammenhang mit Tempeln erartet, und es ist auch gezeigt worden, dass eine nahe arallele in Medinet Habu existiert (Vandier d'Abbadie 946, 117; vgl. Porter—Moss 1972, 518 f., (188)—(189)). lahestehende Szenen finden sich ausserdem bei Abu Simbel (Porter—Moss 1951, 117, (9)—(10)). Die Frage, ob das Ostrakon die Kopie eines Tempelreliefs oder die Vorlage für ein solches ist, muss offen bleiben.

[93] Vgl. Schweitzer 1948, bes. 51 f.; Vandier d'Abbadie 1960, 83 ff.; allgemein auch de Wit 1951.

[94] Schweitzer 1948, 51 f.

[95] D 25 121; vgl. ein Ostrakon in Boston: Capart 1927, Taf. 70.

[96] Z.B. Hölscher 1933, Taf. 23; Porter—Moss 1972, 481 f.

[97] Einige Beispiele für verschiedene Monumentgruppen: *Schiffe*: Cooney 1965, 81; *Privatgräber*: Porter—Moss 1960, 464 (die thebanischen Gräber Nr. 48, 57, 73, 78, 120); *Stelen*: Bruyère 1952, Taf. 38; Bruyère 1952 A, 62 ff.; Petrie 1909, Taf. 7 und 8; Lefebvre 1927, Taf. 2; *Skarabäus*: Matouk o.J., 194, Nr. 621.

[98] Porter—Moss 1964, 523 (29).

[99] Tosi—Roccati 1972, 50 121.

[100] Vgl. Porter—Moss 1951, 23, (8)—(9) (Beit el Wali).

[101] D 25 132. Vgl. das Bild in Forman—Kischkewitz 1971, Taf. 3; auch Vandier d'Abbadie 1940, 467 ff., Fakhry 1943, 447 ff., bes. 484 und Taf. 47; Foucart 1935, Taf. 13 und 15.

[102] Vgl. Wilson 1931, 211 ff.

[103] Vgl. Černý 1965, 5.

[104] Porter—Moss 1972, 424. Vgl. Bietak 1972, 17 ff.

[105] Černý 1965, 6 f.; Porter—Moss 1972, 454.

[106] Porter—Moss 1972, 237 ff.

[107] Vgl. Wolf 1957, 534.

[108] Tutanchamuns Truhe: Porter—Moss 1964, 577 f.; Medinet Habu-Darstellungen: Porter—Moss 1972, 518.

[109] D 25 086 (nicht abgebildet); vgl. auch das allegorische Motiv: der König tötet einen Löwen, Bildostrakon in New York (Hayes 1959, 390, Abb. 245).

[110] Forman—Kischkewitz 1971, Taf. 7; vgl. Müller 1970, 44.

[111] D 25 125. Vgl. Forman—Kischkewitz 1971, Taf. 4.

[112] Die Szene mit einer Gottesgemahlin, die mit Pfeil und Bogen auf bestimmte Ziele schiesst, muss hier als periphere Parallele angeführt werden, Porter—Moss 1972, 220 (Relief in Karnak), vgl. auch Michailidis 1947, 47 ff., ferner auch Daressy 1910, 177 ff.

[113] Forman—Kischkewitz, Text zu Taf. 4.

[114] Volten 1962.

[115] Vgl. Peterson 1968, 25; Samson 1972, 62; Brunner-Traut 1956, 127 und Taf. 46.

[116] Samson 1972, 65; BT 42.

[117] D 25 088. Vielleicht besteht ein Zusammenhang mit Jagdbildern, vgl. Schäfer 1916, 48, Anm. 4, auch Davies 1917, 237.

[118] D 25 106 (nur Kopf), 25 279. Vgl. Simpson 1972, Abb. 5.

[119] D 25 164. Vgl. allgemein Fischer 1968.

[120] D 25 100. Vgl. allgemein Keimer 1940.

[121] Vgl. Vandier 1964, 493 ff.

[122] S. die Zusammenstellung bei Brunner-Traut 1956, 120

und die Zusammenfassung Helck—Otto 1972 ff., s.v. Baupläne.
[123] Birch 1868, Taf. 5.
[124] Loret 1899, 91 ff.
[125] Daressy 1902, 24 916.
[126] Loret 1899 A, 98 ff.
[127] Daressy 1902, 24 105—24 108. Diese Listen könnten den Umstand belegen, dass das Grab vielleicht nie vor dem Begräbnis ausgeräumt und gereinigt wurde, sie können aber natürlich auch aus den Händen späterer Besucher stammen.
[128] Carter 1903, 43 ff. bes. 45 f. und Taf. ohne Nr.; vgl. Capart 1927, Taf. 69.
[129] Carter 1905, 112 ff., bes. 118 und Taf. 3.
[130] Bruyère 1929—30, 14, Abb. 9; gehört vielleicht nicht zu Carters Funden.
[131] Capart 1927, Taf. 70.
[132] Carter 1923, 1 ff.
[133] Daressy 1922, 75 f.; Černý 1935, 25 764, auch Bruyère 1929—30, 3.
[134] Černý 1935, 25 768.
[135] Hayes 1959, 390 ff. auch 363 und 376.
[136] Ibidem, 376, Abb. 236. Vgl. Champollion 1835—45, Taf. 269: 4.
[137] Hayes 1959, 391, Abb. 246.
[138] Ibidem, 390, Abb. 245.
[139] Theben Nr. 143; Capart 1927, Taf. 68; Baud 1935, 168.
[140] Hayes 1959, 363, Abb. 229.
[141] Vandier d'Abbadie 1950, 134 ff.
[142] Bruyère 1936, 329 ff., bes. 338 ff.; Bruyère 1939, 345 ff.
[143] Davies 1934, 241 ff., vgl. Thomas 1966, 58.
[144] Davies 1934, 241 ff.
[145] Bruyère 1939, 363 f.
[146] Bruyère 1939, 362.

Bildostraka aus Deir el Medineh

[1] Anthes 1943, 1 ff.
[2] Schäfer 1916, 25 f.
[3] Anthes 1943, 61.
[4] Schäfer 1916, 23 ff.
[5] Brunner-Traut 1956. Im folgenden bei Dokumenthinweisen BT + ihre Katalognummer zitiert.
[6] Vgl. Schäfer 1916, 46.
[7] Vgl. Vandier 1969, 250 ff.
[8] Vgl. Porter—Moss 1972, 548, Appendix X. A. 1.
[9] Brunner-Traut 1956, 105.
[10] Z.B. Bissing 1941, Taf. 8, 9, 10.
[11] Frankfort 1929, Taf. 13.
[12] Vandier 1964, 815 ff.
[13] Porter—Moss 1972, 516.
[14] Vgl. Spiegelberg 1925, 569 ff.
[15] Brunner-Traut 1956, 113.
[16] Capart 1931, Taf. 74.
[17] Porter—Moss 1964, 577 f.
[18] Spiegelberg 1925, 569 ff.; vgl. Wolf 1957, 534, 570 ff.
[19] Vandier 1964, 717 ff.
[20] Vgl. Wegner 1933, 80 ff.
[21] Brunner-Traut 1956, 102.
[22] Capart 1941, 190 ff.
[23] MM 14 056: unten Nr. 64.
[24] Vandier 1964, 376 ff. Vgl. unten S. 50 mit Anm. 271.
[25] Z.B. in Luxor aus Tutanchamuns Zeit, Porter—Moss 1972, 315.
[26] Vandier d'Abbadie 1938, 27 ff.
[27] Brunner-Traut 1956, 64.
[28] Schäfer 1916, 48 f.
[29] Vgl. Vandier 1964, 527 ff.
[30] Unten Nr. 65 ff.
[31] Vgl. Wilson 1931, 211 ff.; Vgl. Vandier d'Abbadie 1940, 467 ff.
[32] Vgl. Wallert 1962, 129 ff.
[33] Vgl. Wallert 1962, 82 ff.
[34] Brunner-Traut 1956, 74.
[35] Beispiele in Grab Nr. 55 (Davies 1941, Taf. 37), Nr. 4[8] (Säve-Söderbergh 1957, Taf. 30), Nr. 120 (Stevenson-Smith 1965, Taf. 107 B).
[36] Vgl. Porter—Moss 1972, 414, 507, 513.
[37] BT 17, 19, 22. Vgl. Foucart 1922, 143 ff.; Legrain 1916, 1 ff.; Foucart 1924, 1 ff.; Wolf 1931.
[38] Brunner-Traut 1956, 35.
[39] Aus den Deir el Medineh-Gräbern ist bei Porter—Moss 1960 nur ein Beispiel angeführt (Grab Nr. 10: Porter—Moss 1960, 21), wahrscheinlich stammt jedoch ein Relieffragment in Kairo aus einem Grab in Deir el Medineh (Foucart 1924, Taf. 11). Eine schöne Darstellung auf einer Stele aus Deir el Medineh ist vielleicht unvollendet (Hayes 1959, Abb. 244).
[40] Vgl. Brunner-Traut 1956, 45.
[41] Grab Nr. 2: Abbildungen bei Černý 1927, 187 und 189.
[42] Vgl. Spiegelberg 1918, 77 ff., auch Erman 1905, 128 ff.
[43] Grab Nr. 359: Bruyère 1933, Taf. 9.
[44] Z.B. Kairo 59 291: Aldred 1951, Nr. 138; Terrace—Fischer 1970, 129 ff.
[44a] Vgl. Morenz 1960, 108 f.
[45] Naville 1894—1908, III, Taf. 69.
[46] Brunner-Traut 1956, 43.
[47] Brunner-Traut 1955, 11 ff.; Vandier d'Abbadie 1957, 21 ff., vgl. auch Schäfer 1916, 42 f.
[48] Bruyère 1923, 121 ff.
[49] Bruyère 1939, 58, 255 ff., 330.
[50] Brunner-Traut 1955, 11 ff.; Vandier d'Abbadie 1957, 21 ff.
[51] Vgl. das Stockholmer Ostrakon MM 14 006 (unten Nr. 27), wo wir das religiöse Motiv mit der stillenden Mutter haben.
[52] Vgl. Brunner 1964.

Brunner-Traut 1956, 67 ff.; vgl. Brunner-Traut 1955, 0.
Vandier d'Abbadie 1938, 27 ff.
Vgl. Wallert 1962, 91 und 98, auch Keimer 1939, 42 ff.
Vandier d'Abbadie 1966, 194 ff.
Brunner-Traut 1956, 110.
Brunner-Traut 1954, 347 ff., Brunner-Traut 1955 A, 2 ff., Brunner-Traut 1956, 88 ff., Brunner-Traut 1965, runner-Traut 1965 A, 58 ff., Brunner-Traut 1968. Vgl. Vürfel 1953, 63 ff. und Curto o.J.
Vgl. die spätantiken Belege, Brunner-Traut 1955 A, 'af. 1 und Brunner-Traut 1965 A, 61.
Vgl. MM 14 070, unten Nr. 133.
Vgl. Brunner-Traut 1968, 16, Nr. 15 g.
Spiegelberg 1917. Vgl. unten im Katalog der Stock-olmer Ostraka Nr. 47.
In dem Tempel von Dakke in Nubien, Porter—Moss 951, 48.
S. unten Anm. 244—246.
Z.B. im Grab Nr. 69 (Menna): Lhote—Hassia 1954, 'af. 54.
Vgl. Tosi—Roccati 1972, 24.
Unter dem Titel *Ostraca figurati* in der Reihe *Colle-ioni* vom Turiner Ägyptischen Museum angezeigt. Einige ind schon in anderen Zusammenhängen publiziert: Ca-art 1927, Taf. 73; Mekhitarian 1957, 59 ff.; Scamuzzi 1964, Taf. 54, 83, 84; Curto o.J., passim.
Bruyère 1924 ff. Vgl. auch Bruyère 1936, 329 ff.
Sauneron 1971, 290 ff., Sauneron 1971 A, 241 ff., Sau-ieron 1972, 198 ff.
[70] Vgl. Bruyère 1939, 237 ff.; auch Tosi—Roccati 1972, 24 f.
[71] Steindorff—Wolf 1936, 40, Anm. 1.
[72] Vgl. Černý 1965, 17 ff., Tosi—Roccati 1972, 11 ff. Für die Identifizierung der Grabarbeiter und der Deir el Medineh-Bewohner, vgl. Černý 1929, 200 ff.
[73] S. zuletzt Sauneron 1972, 204 f. Die erste von Černýs posthumen Arbeiten, „A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period" (Kairo 1973) ist erst nach Manuskriptabschluss erschienen; sie vervollständigt natürlich diese Beschreibung, verändert sie aber im wesentlichen nicht. Eine kleinere Arbeit dieser Art, Tosi o.J.
[74] Zur Geschichte von Deir el Medineh vgl. Bruyère 1939, 3 ff., auch Bruyère 1947, 415 ff. und Tosi—Roccati 1972, 11 ff.
[75] Vgl. besonders Erman 1911, 1086 ff., Gunn 1916, 81 ff., Fecht 1965.
[76] Allgemein Bruyère 1939, 84 ff., auch Černý 1927, 159 ff.
[77] Bruyère 1927, 7 ff., vgl. Bruyère 1924, 59 und 66, Bruyère 1925, 30. Weiter Bruyère 1930, 3 ff., Bruyère 1934, 56 ff., Bruyère 1939, 36 ff., Bruyère 1948, 12 ff., Bruyère 1952 B, 17 ff.
[78] Černý 1965, 22.
[79] Vgl. Bruyère 1923, 121 ff., obwohl die kultische Bestimmung eines Ortes nicht immer gesichert werden kann.
[80] Porter—Moss 1964, 706 ff. Bruyère 1929—1930, 5 ff.
[81] Vgl. Bruyère 1929—1930, 59 ff.; Spiegel 1940, 257 ff., der für nicht unwahrscheinlich hält, dass Künstler in Deir el Medineh aus Memphis stammen könnten. Allgemein auch Sandman-Holmberg 1946.
[82] Vgl. Bruyère 1952 A, 94 ff.
[83] Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 108; Spiegelberg 1918 A, 64 ff.; für Anukis vgl. Valbelle 1972, 179 ff.
[84] Bruyère 1929—1930.
[85] Vgl. Broekhuis 1971.
[86] Černý 1927, 159 ff., vgl. auch Wente 1963, 30 ff.
[87] Bruyère 1948, 92 ff.
[88] Bruyère 1930, 17 ff., Bruyère 1934, 62 f., Bruyère 1948, 74, 92 ff., 106, Bruyère 1952, 134, Bruyère 1952 B, 24.
[89] Z.B. Bruyère 1934, 62 f.
[90] Bruyère 1948, 72, 74, 122 f.
[91] Bruyère 1939, 36 ff.
[92] Bruyère 1930, 19 u. 25, Bruyère 1948, 72.
[93] Bruyère 1930, 25, vgl. 66, Bruyère 1948, 72 u. 102, Bruyère 1952 B, 24.
[94] Dies gilt auch für das Verhältnis zur Hausmalerei, insofern diese von religiösen Motiven geprägt sein konnte. Bruyère hat ein Motiv aus der Hausmalerei religiös gedeutet (Bruyère 1923, 121 ff., bes. 133) und von daher den Raum, in dem sich dieses Bild befand, ebenfalls. Eventuell kann auch das umgekehrte Verhältnis angenommen werden, dass nämlich Räume mit religiösen Bildern im Dorf, aber ohne von den Wohnungen deutlich abweichenden Plan Wohnhäuser sein könnten anstatt Votivkapellen. Es liegt nahe, das Vorhandensein religiöser Bilder in Privathäusern anzunehmen.
[95] Allgemein vgl. Bruyère 1939, 50 ff.
[96] Das Bild einer sitzenden Göttin stammt aus einem Privathaus in Deir el Ballas, Stevenson-Smith 1965, 158 f.
[97] Frankfort 1929; Stevenson-Smith 1965, 156 ff.
[98] Bruyère 1939, 40 ff.
[99] Ibidem, 59 und 311.
[100] Ibidem, 59 f. und 264. Vgl. Bruyère 1923, 121 ff. und Brunner-Traut 1955, 11 ff.
[101] Bruyère 1939, 60, 264 und 273. Vgl. Vandier d'Abbadie 1938, 27 ff.
[102] Bruyère 1939, 305.
[103] Ibidem, 59 und 286.
[104] Ibidem, 58, 255 ff., 330.
[105] Ibidem, 58 und 276.
[106] Ibidem, 321 f.
[107] Bruyère 1923, 121 ff.
[108] Brunner-Traut 1955, 11 ff.
[109] Frankfort 1929, 31 ff. Vgl. Stevenson-Smith 1965, 203.
[110] Frankfort 1929, 50 f.
[111] Grab Nr. 55: Davies 1941.
[112] Hornung 1971.
[113] In Hornung 1971, 32 ff.
[114] Für die Phasen der Arbeit vgl. auch Baud 1935.

[115] Vgl. die Bibliographie in Simpson 1963, 63, Anm. 10.
[116] S. die Zusammenstellung bei Brunner-Traut 1956, 120 und die Zusammenfassung Helck—Otto 1972 ff., s.v. Baupläne.
[117] Vgl. Mackay 1921, 154 ff., Mackay 1917, 74 ff., Petrie 1926, 24 ff., Iversen 1960, 71 ff.
[118] S. Gardiner 1916, bes. 115.
[119] Gardiner 1947, I, 71*.
[120] Ibidem, I, 66* f. Sie konnten vielleicht gewisse Skizzen und Vorarbeiten in Farbe machen, vgl. Baud 1935, 48.
[121] Carter—Gardiner 1917, 134, 138, 139.
[122] Steindorff—Wolf 1936, 33.
[123] Wegner 1933, 40.
[124] Ibidem, 46 ff.
[125] Vgl. Jéquier 1911.
[126] Nr. 217: Davies 1927.
[127] Ibidem, 16.
[128] Z.B. Grab Nr. 178: Wreszinski 1923, Taf. 74.
[129] Wegner 1933, 153 f.
[130] Tendenzen in diese Richtung, Baud 1935, 245 ff.
[131] Weisheitslehre des Ani, zitiert bei Morenz 1960, 202.
[132] Grab Nr. 111: Text in den Belegstellen zu Erman—Grapow 1926—1955, IV, 107, 3.
[133] Nr. 8: Porter—Moss 1960, 16 ff.
[134] Vgl. Peterson 1965, 13 ff.
[135] Bruyère 1939, 7 f.
[136] Z.B. Nr. 217: Davies 1927.
[137] Stevenson-Smith 1965, 158 f.
[138] Ibidem, 160 ff.
[139] Ibidem, 168.
[140] Frankfort 1929, Bissing 1941; auch Petrie 1894 und Peet—Woolley 1923, Taf. 36 ff.
[141] Vgl. Davies 1921, 1 ff., auch Petrie 1894, Taf. 5.
[142] Davies 1921, 1 ff.
[143] Schott 1964, 80 f.
[144] Eine Darstellung in einem Fürstengrab im Tal der Königinnen, die einen sitzenden Mann aus der königlichen Familie zeigt, ist nicht fern von der Familiendarstellung aus Amarna (Davies 1921, 1 ff.), Rachewiltz 1965, Taf. 21.
[145] Hayes 1937; auch Müller 1961, 20 ff.
[146] Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 1. Einige Ostraka in den französischen Publikationen sind ausserdem gekauft oder in anderer Weise erworben, stammen also nicht aus registrierten Grabungen.
[147] Porter—Moss 1964, 691 f., Bruyère 1953, 17 ff.
[148] Von den Bildostraka sind einige in Vandier d'Abbadie 1959 zu finden.
[149] Im Grab 290 gefunden: Bruyère 1924, 33 f., Bruyère—Kuentz 1926, 54 und Taf. 15 u. 17; VA 2722.
[150] Aus Grab 210: Bruyère 1928, 22 f.; VA 2335.
[151] Bruyère 1933, 112 f.
[152] Bruyère 1934, 38.
[153] Bruyère 1937 A, 17 f. (neben einem Grab); Bruyère 1925, 95 f.
[154] Bruyère 1937, 133.
[155] Bruyère 1934, 33.
[156] Z.B. Bruyère 1952 B, 65 f.
[157] Bruyère 1939, 294 f.
[158] Bruyère 1953, 116.
[159] Hier könnten auch einige Bilder (VA 2729—2733) angeführt werden, die schon 1912 bei kleineren Untersuchungen im Tempelgebiet von Deir el Medineh gefunden wurden, vgl. Baraize 1914, 19 ff., bes. 41.
[160] Bruyère 1930, 28 ff., 57 ff.
[161] Wie für VA 2655—2658, die in einer Höhle zusammen gefunden sind, vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 102; sie sind interessant auch deshalb, da sie die Variationsmöglichkeit der Votivbilder zeigen.
[162] Besonders Bruyère 1952, 46 ff.
[163] Vandier d'Abbadie 1936, 1937, 1946 bzw. 1959. Bei Dokumenthinweisen nur VA + ihre Inventarnummer zitiert.
[164] Z.B. schon Schäfer 1916, 48.
[165] Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 5; Schäfer 1916, 46.
[166] Z.B. die Punt-Fürstin, BT 76.
[167] Vandier d'Abbadie 1946, 117 ff.
[168] VA 2001—2034, 2734—2742, Vandier d'Abbadie 1946, 6 ff.
[169] Vandier d'Abbadie 1966, 194 ff. Dieselbe Ikonographie aber mit Menschen im Baum, Petrie 1890, Taf. 18. Vgl. auch Davies 1930, I, Taf. 14.
[170] Vandier d'Abbadie 1946, 16.
[171] VA 2035—2061, 2743—2751, Vandier d'Abbadie 1946, 16 ff.
[172] Ibidem, 21.
[173] Vandier d'Abbadie 1966, 143 ff. Vgl. z.B. Davies 1943, II, Taf. 17 und 19.
[174] Vandier d'Abbadie 1946, 19.
[175] Peet—Woolley 1923, Taf. 23, Nr. 2.
[176] Vandier 1969, 250 ff.
[177] VA 2062—2106, 2752—2758, Vandier d'Abbadie 1946, 22 ff.
[178] Vgl. Vandier 1969, 250 ff.
[179] Frankfort 1929, Taf. 13; Stevenson-Smith 1965, Taf. 122.
[180] Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 42; Lacau 1909, Taf. 66 (Stele); Lythgoe 1927, 37 (Gefäss).
[181] VA 2107—2156, 2759—2782, Vandier d'Abbadie 1946, 22 ff.
[182] Vandier d'Abbadie 1946, 29 f.
[183] Frankfort—Pendlebury 1933, Taf. 30, Nr. 1. Vgl. Frankfort 1927, Taf. 51, auch Pendlebury 1951, Taf. 62, Nr. 3.
[184] VA 2157—2189, 2783—2796, Vandier d'Abbadie 1946, 31 ff.
[185] Vandier 1964, 825 f.
[186] Der fein gekleidete Grabherr als Wagenlenker ist ein seltenes Motiv; ein Beispiel bei Davies 1923, Taf. 18.

[187] Z.B. Lacau 1909, Taf. 21 (König im Wagen), Taf. 66 (Privatmann).
[188] Brunner-Traut 1956, 102.
[189] Davies 1903—1908, I, Taf. 20, II, Taf. 13, VI, Taf. 0. Für Tempelreliefs vgl. Roeder 1969, Taf. 67, Nr. 71—V. Auch später in ramessidischen Tempelreliefs mit Schlachtdarstellungen.
[190] Capart 1941, 190 ff.
[191] Grab Nr. 90: Baud 1935, 134 f.
[192] Z.B. Wreszinski 1923, Taf. 191, 231, 260, 347, 424.
[193] Z.B. die Truhe Tutanchamuns, Porter—Moss 1964, 77 f. Vgl. auch die Stele Lacau 1909, Taf. 21.
[194] Bruyère 1953, Taf. 15.
[195] Liebowitz 1967, 129 ff.
[196] Z.B. Grab 155: Säve-Söderbergh 1957, Taf. 16.
[197] Z.B. im Grab 74: Mekhitarian 1954, 99.
[198] VA 2157; Hayes 1959, 393.
[199] Bruyère 1926, 42; Nagel 1930, 185 ff., Nagel 1949, 29 ff.
[200] Vgl. Kayser 1969, 192.
[201] Leclant 1960, 1 ff. Vgl. Daressy 1905, 97 f. Jetzt auch Helck—Otto 1972 ff., s.v. Astarte.
[202] Vgl. Stadelmann 1967, 101 ff., bes. 104.
[203] Ibidem, 57.
[204] Helck 1962, 490 ff., Helck 1966, 11.
[205] Brunner-Traut 1956, 31.
[206] Vgl. Schulman 1957, 263 ff.
[207] VA 2190—2200, 2797—2808, Vandier d'Abbadie 1946, 38 ff. Einige wie VA 2191 können vielleicht Votive sein.
[208] VA 2192. Vgl. Schäfer 1963, 256 ff.; Keimer 1954, 180, auch Ostrakon Kairo 69 408: Forman—Kischkewitz 1971, 19.
[209] Vandier d'Abbadie 1946, 40 f., auch Varille 1938, Taf. 16.
[210] Davies 1927, Taf. 34.
[211] Vgl. Bruyère 1926, 36; Bruyère 1953, Taf. 13; Weigall 1906, 137.
[212] VA 2201—2210, 2809—2813, Vandier d'Abbadie 1946, 44 ff.
[213] Z.B. Grab 217: Davies 1927, Taf. 26 A. Vgl. auch Stockholm MM 14 095, unten Nr. 124.
[214] Vgl. Brunner-Traut 1968, 16 f. (unter 16 d).
[215] Im Grab Nr. 1 (Sennedjem) gibt es eine Szene, die dem Bild VA 2202 sehr ähnlich ist; hinter der Katze steht auch der Baum, Stevenson-Smith 1965, Taf. 165. Dies ist der heliopolitanische Kater.
[216] Z.B. Bruyère 1933, Taf. 25.
[217] Z.B. Bruyère 1937, 113.
[218] Vandier 1964, 815 ff.
[219] VA 2211—2217, 2814—2815, Vandier d'Abbadie 1946, 47 ff.
[220] Z.B. Daressy 1902, Taf. 11. Auch als Textilornament: Crowfoot—Davies 1941, Taf. 20 und 22.
[221] Vandier d'Abbadie 1946, 51 f.
[222] VA 2715 (ohne Bild); früher in Capart 1931, Taf. 74 veröffentlicht. Die Beschreibung bei Vandier d'Abbadie nicht ganz korrekt.
[223] VA 2218—2225, 2816—2817, Vandier d'Abbadie 1946, 52 f.
[224] VA 2226—2242, 2818—2828, Vandier d'Abbadie 1946, 53 ff.
[225] Hamza 1930, 46 ff.; Schweitzer 1948, Taf. 12; Bruyère 1952 A, 53 ff.
[226] Vgl. Piankoff 1933, 166.
[227] Parrot 1961, 152 f., (British Museum 127 412).
[228] Z.B. Naville 1886, I, Taf. 30 (B.a.).
[229] Eine auffallende Parallele ist ein Löwe in einem Grab im Tal der Königinnen aus der 20. Dynastie, Stevenson-Smith 1965, Taf. 150 A.
[230] Brunner-Traut 1968, 15 (unter 13 b).
[231] So bei Keimer 1956, 336 ff.
[232] Keimer 1936, 85 ff. Vgl. jetzt Sauneron 1972 A, 160 ff.
[233] Vgl. z.B. Mekhitarian 1954, 103.
[234] Z.B. Davies 1943, II, Taf. 20; Davies—Gardiner 1926, Taf. 27.
[235] Vandier d'Abbadie 1936 A, 117 ff. Eine Bronzefigur aus der Spätzeit kann vielleicht das Tier als in der Spätzeit heilig bezeugen, Roeder 1956, 384.
[236] Vandier d'Abbadie 1946, 59 f.
[237] VA 2243—2248, 2829—2831, Vandier d'Abbadie 1946, 64 ff.
[238] Glanville 1926, Taf. 19; Krönig 1934, Taf. 23.
[239] Vgl. auch Vandier d'Abbadie 1946, 67; Bruyère 1937 A, 88 f.; Dambach—Wallert 1966, 273 ff.
[240] Z.B. Mekhitarian 1954, 88 f.
[241] VA 2249—2255, 2256—2263, 2832—2843, Vandier d'Abbadie 1946, 67 f.
[242] Vgl. für Theben Werbrouck 1934, 21 ff.
[243] VA 2264—2334, 2844—2857. Vandier d'Abbadie 1946, 68 ff.
[244] Zuletzt in Curto o.J., Abb. 12.
[245] Ibidem, Abb. 10—11. Vgl. Brunner-Traut 1955 A, Taf. 3.
[246] Zuletzt in Terrace—Fischer 1970, 149 ff. Auch Curto o.J. Abb. 13.
[247] Vgl. Brunner-Traut 1968, 2 ff.
[248] Brunner-Traut 1955 A, 30.
[249] Z.B. die Tefnut-Geschichte, siehe unten im Katalog der Stockholmer Sammlung unter Nr. 47.
[250] Z.B. Brunner-Traut 1954, 347 ff.
[251] Brunner-Traut 1965 A, 61.
[252] Ibidem.
[253] Brunner-Traut 1955 A, Taf. 1.
[254] Rossi—Pleyte 1869—1876, Taf. 145, Scamuzzi 1964, Taf. 90. Eine vollständige Veröffentlichung ist von J. A. Omlin zu erwarten.
[255] Nach ihr können sie auch „*sans but pratique*" gemacht worden sein, Vandier d'Abbadie 1946, 71.
[256] Z.B. das Motiv mit dem Kater oder der Katze als Gänsehirten oder mit dem Fuchs in dieser Rolle, vgl.

Brunner-Traut 1968, 12 (17 a und b).
[257] Vgl. z.B. Davies 1922—1923, I, Taf. 12.
[258] Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 70 f., auch Brunner-Traut 1955, 29 f.
[259] Terrace—Fischer 1970, 152.
[260] Forman—Kischkewitz 1971, 28 f.
[261] VA 2335—2389, 2858—2867, Vandier d'Abbadie 1946, 80 ff.
[262] VA 2390—2403, 2868—2880, Vandier d'Abbadie 1946, 85 ff.
[263] Vandier 1964, 364 ff.
[264] Z.B. Vandier d'Abbadie 1972, 16 f., Nr. 22.
[265] Vandier d'Abbadie 1938, 27 ff.
[266] VA 2868; vgl. Vandier d'Abbadie 1957, 21 ff.
[267] Scamuzzi 1964, Taf. 54.
[268] VA 2404—2445, 2881—2891, Vandier d'Abbadie 1946, 88 ff.
[269] VA 2446—2504, 2892—2926, Vandier d'Abbadie 1946, 90 ff.
[270] Vgl. Vandier d'Abbadie 1940, 467 ff., auch Wilson 1931, 211 ff.
[271] Z.B. Davies 1933, I, Taf. 44; Davies 1948, Taf. 11 und 12; Foucart 1935, Taf. 15; Fakhry 1943, Taf. 47. Vgl. das Bild auf einer Standarte im Grab Nr. 74: Mekhitarian 1954, 97.
[272] VA 2505—2550, 2927—2957, Vandier d'Abbadie 1946, 96 f.
[273] Z.B. Piankoff—Maystre 1939, Taf. 6.
[274] VA 2551—2567, 2958—2968, Vandier d'Abbadie 1946, 97 ff.
[275] Vgl. Peterson 1968, 21 ff.
[276] VA 2568—2592, 2969—2986, Vandier d'Abbadie 1946, 99 ff.
[277] Vandier d'Abbadie 1946, 101.
[278] Desroches-Noblecourt 1947, 185 ff.
[279] VA 2593—2665, 2987—3018. Vandier d'Abbadie 1946, 101 ff.
[280] VA 2655—2658; vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 102.
[281] Vgl. Capart 1912, Taf. 20.
[282] VA 2666—2673, 3019—3027, Vandier d'Abbadie 1946, 113 f.
[283] Vgl. z.B. Bruyère 1928, 121.
[284] Edgar 1925, Taf. 1.
[285] Vandier d'Abbadie 1946, 113 f. Der Typ des Nachens auch in Privatgräbern, z.B. Davies 1927, Taf. 30.
[286] Z.B. Wallert 1967, 29 f.; Kayser 1969, Taf. 5; Vandier d'Abbadie 1972, Nr. 29.
[287] Bruyère 1939, 286. Vgl. auch die Szene in Neferhoteps Grab, Davies 1933, II, Taf. 3.
[288] VA 2674—2687, 3028—3034, Vandier d'Abbadie 1946, 114 f.
[289] Bruyère 1925, 97; Bruyère 1927, 53; Bruyère 1934, Taf. 6; Bruyère 1937, 112 f.
[290] Bruyère 1924, 42; Wreszinski 1923, Taf. 19, 66, 222. Ein anderes Beispiel ist die Darstellung von Bäumen beim Teich, Wreszinski 1923, Taf. 3. Einzelne Palmen können oft einen dekorativen, fast monumentalen Charakter bekommen, Wreszinski 1923, Taf. 111.
[291] VA 2688—2703, 3035—3053, Vandier d'Abbadie 1946 115 f.
[292] Schäfer 1916, 47 ff.; Davies 1917, 237.
[293] Vgl. Frankfort 1929, 1 f.
[294] Z.B. ist die Spannweite des Keramikdekors nicht ausreichend untersucht, vgl. die neueren Funde in Theben, Arnold 1972, 33 ff. und Taf. 17—20, auch früher oft unbeachtete Stücke wie ein Gefäss in Moskau, Hodjache 1971, Nr. 44—45.
[295] Hermann 1957, 112 ff.
[296] Capart 1941, 190 ff. Vgl. auch eine Kalksteinplatte in Hannover, Woldering 1958, Nr. 38.
[297] Capart 1927, Taf. 73; auch Keimer 1952, 59 ff. und Taf. 1.
[298] S. zuletzt Smith 1967, 24 ff., Smith 1970, 634 ff., Sauneron 1970, 36 ff.
[299] Z.B. Bissing 1914. Vgl. auch Ware 1927, 185 ff.
[300] Vgl. Hermann 1936, 150 ff. Für Künstlersignaturen, die jedoch manchmal vorkommen, vgl. Ware 1927, 185 ff.
[301] VA 2218, vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 53.
[302] Vandier d'Abbadie 1946, 94 f.
[303] Bruyère 1926, 175; Bruyère 1933, 9 f.; Bruyère 1953, 62 ff., 99.
[304] Z.B. Varille 1940, 563 ff.
[305] Model für die Herstellung von Schmuckelementen und Amuletten sind in Deir el Medineh gefunden worden, Bruyère 1939, Taf. 25; Bruyère 1953, 52 f. Diese sind gewissermassen mit den Bildhauerarbeiten verwandt.
[306] Vgl. z.B. Robichon—Varille 1938, Taf. 9; Jacquet 1971, Taf. 42 ff.
[307] Vgl. Černý 1956, Taf. 4, 13, 18, 21, 27, 28, 31.
[308] Spiegelberg 1921.
[309] Ibidem, (60), (95).
[310] Daressy 1914, 43 ff.
[311] Emery 1938, Taf. 19, Nr. 431.
[312] Muhammed 1966, Taf. 98.
[313] Morgan 1903, 93 ff.
[314] Z.B. Bruyère 1929, 106 f., 117.

Bildostrakonfunde aus Tempeln und Privatgräbern in Westtheben

[1] Spiegelberg 1898, bes. Taf. 48—49.
[2] Ibidem.
[3] Petrie 1897, Taf. 6.
[4] Vgl. Baud 1935, 229.
[5] Sämtliche in Naville 1907—1913, III, Taf. 22.
[6] Ibidem, I, 24 und III, 18.
[7] Ibidem, I, 24.
[8] Winlock 1923, 34 f.; Winlock 1942, 78 und Taf. 41.
[9] Hayes 1942. Die einzelnen Ostraka werden unten mit

+ Katalognummer zitiert.
Grab Nr. 71: Porter—Moss 1960, 139 ff.
Hayes 1942, 3.
Ibidem.
Ibidem, 6.
Grab Nr. 39: Porter—Moss 1960, 71 ff.; Davies 1922—23.
Davies 1922—1923, II, Taf. 79, D; I, 15.
Ibidem, II, Taf. 79, B.
Ibidem, II, Taf. 79 C. Vgl. das Stockholmer Ostrakon M 14 087, unten Nr. 33.
Ibidem, II, 63.
Grab Nr. 192: Porter—Moss 1960, 298 ff.; Fakhry 43, 447 ff.; Habachi 1958, 325 ff.
Habachi 1958, 334 f. und Taf. 6—7.
Ibidem, 335.
Muhammed 1966 A, 154 f. und Taf. 28.
Hayes 1959, 390 ff.
Winlock 1923, 20 f. und Abb. 16. Vgl. auch Winlock 42, 82 und Taf. 92.
Grab Nr. 312: Porter—Moss 1960, 387 f.
Hayes 1959, 392 f.
Vgl. Vandier d'Abbadie 1946, 37 f.

ammlungen von Bildostraka aus Theben

Davies 1917, 234 ff.
Davies 1927, 16.
Vgl. Brunner-Traut 1968, 15 (unter 14 b).
Jetzt im Ashmolean Museum, Oxford, vgl. Sewell 1968, !.
Vgl. Leclant 1960, 45, Nr. 7 f.
Keimer 1941. Im folgenden werden die einzelnen Ostra- ı mit K + Katalognummer zitiert.
Vgl. z.B. Stevenson-Smith 1965, Taf. 150 A; VA 2818.
Champollion 1835—1845, Taf. 221, vgl. weiter Porter— loss 1972, 518 ff.
Grab Nr. 72 und 143, vgl. Porter—Moss 1960.
Capart 1927, Taf. 68.
Vgl. Brunner-Traut 1968, 10 (unter 5 c).
Rossi—Pleyte 1869—1876, Taf. 145.
Vandier 1964, 639 ff.
Vgl. Brunner-Traut 1968, 17.
Werbrouck 1932, 106 ff.; Werbrouck 1934 A, 138 ff.; 'erbrouck 1939, 41 ff.; Werbrouck 1953, 93 ff. (vgl. hier ;, Anm. 1); eine Anzahl ist auch bei de Wit 1966, 27 ff. ı finden.
Werbrouck 1932, 108 f.
Werbrouck 1953, 93 f.
Ibidem, 98.
Werbrouck 1932, 107.
Ibidem, 107, hier „épisodes de la vie militaire" genannt, ;l. auch Capart 1941, 190 ff.
Werbrouck 1953, 99.

[22] Ibidem, 100 ff.
[23] Werbrouck 1932, 107.
[24] Werbrouck 1953, 104.
[25] Ibidem, 106.
[26] Ibidem, 107.
[27] Werbrouck 1939, 43.
[28] Etwas unklar, Werbrouck 1953, 109.
[29] Ibidem, 98.
[30] Capart 1941, 190.
[31] Werbrouck 1932, 108; Werbrouck 1953, 103.
[32] Ibidem, 108.
[33] Ibidem, 94.
[34] Ibidem, 108 f.; Werbrouck 1934 A, 139.
[35] Werbrouck 1934 A, 139; Werbrouck 1953, 110—111; Werbrouck 1932, 106; alle bei Brunner-Traut 1968.
[36] Werbrouck 1953, 98.
[37] Ibidem, 97.
[38] Terrace—Fischer 1970, 125 f.
[39] Peterson 1968, Taf. 9.
[40] Davies 1921, 1 ff.
[41] Rachewiltz 1965, Taf. 21.
[42] Werbrouck 1939, 45.
[43] Capart 1927, Taf. 70.
[44] Werbrouck 1932, 109.
[45] Werbrouck 1939, 42 ff.
[46] Werbrouck 1953, 95.
[47] Ibidem, 105 (die Göttin jedoch ohne Namen).
[48] Ibidem, 105.
[49] Ibidem, 101; vgl. Leclant 1960, Nr. 7 g.
[50] Z.B. Pendlebury 1951, Taf. 70 ff.
[51] Terrace—Fischer 1970, 125 f.
[52] Petrie 1894, Taf. 1: 4.
[53] Frankfort—Pendlebury 1933, Taf. 35: 2.
[54] Ibidem, Taf. 35: 2.
[55] Pendlebury 1951, Taf. 70: 2.
[56] Ibidem, Taf. 72: 4.
[57] Ibidem, Taf. 78: 8.
[58] Ibidem, Taf. 74: 3.
[59] Samson 1972, 65.
[60] Peet—Woolley 1923, Taf. 12: 2.
[61] Frankfort—Pendlebury 1933, Taf. 35: 3, vielleicht auch 35: 1.
[62] Ibidem, Taf. 35: 2.

Die Gayer-Anderson-Sammlung von Bildostraka in Stockholm

[1] Vgl. Gayer-Anderson 1948.
[2] Allam 1963, 66.
[3] Vgl. Bleeker 1973, 51 ff.
[4] Vgl. z.B. Lepsius 1849—1859, 3, Taf. 215; Sandman-Holmberg 1946, 16 und Abb. 18.
[5] Vgl. Schäfer 1914, 76 f.
[6] Z.B. D 25 121; Capart 1927, Taf. 70; VA 2578; Wer-

brouck 1939, 45.
[7] Hayes 1959, 390, Abb. 245.
[8] Wolf 1926, 21, Anm. 3.
[9] Vandier 1964, 678 f.
[10] Smith 1970, 654 f.
[11] Borchardt 1931, 29 ff.
[12] Vgl. zum Thema Brunner-Traut 1956, 44 ff.
[13] Černý 1927, 159 ff.
[14] Zibelius 1972, 197 und VII.
[15] Vgl. Cooney 1965, 6 f.
[16] Vandier 1964, 639 ff.; Hölscher 1931, 43 ff.; vgl. auch Hermann 1963, 49 ff.
[17] Vgl. Vandier 1964, 660 ff.
[18] Die Sonnenscheibe kommt auch in Darstellungen des Königs vor, wo dieser mit Falkenkopf auftritt, Bonnet 1952, Abb. 97.
[19] Vgl. Kees 1912, 125 ff.
[20] Z.B. in Ramoses Grab (Nr. 55): Davies 1941, Taf. 33.
[21] Horus kann Löwengestalt annehmen, Kees 1942, 82.
[22] Immer wird der Wildstier geopfert; zahme Stiere sind nur Substitut, vgl. ibidem, 77.
[23] Daressy 1901 A, 10.
[24] Frankfort 1954, 12.
[25] Faulkner 1969, 39 (§ 128).
[26] Z.B. Černý 1958, Nr. 4 und 5; Hall 1925, Taf. 37.
[27] Tosi—Roccati 1972, 50 046.
[28] Vgl. Morenz—Schubert 1954, 42 ff.
[29] Vgl. Allam 1963, 113 ff.; Bleeker 1973, 65 f.
[30] Tosi—Roccati 1972, 50 025; auch Černý 1958, Nr. 13.
[31] Bruyère 1926, 87; Wreszinski 1923, Taf. 198; Säve-Söderbergh 1957, Taf. 42.
[32] Vgl. zuletzt Valbelle 1972, 179 ff., bes. 193 f.
[33] Daressy 1919 A, 77; VA 2729.
[34] Kees 1941, 25; Gardiner 1947, II, 9* f.
[35] Diese Schreibung ist abnormal, aber nicht einzigartig.
[36] Vgl. zuletzt Leclant in Helck—Otto 1972 ff. s.v. Astarte; auch Helck 1971, 213 ff.
[37] Sethe 1923, 197 ff.
[38] Allam 1963, 67; Kees 1941, 357; Otto 1952, 51 f.; Bleeker 1973, 30 ff.
[39] Bleeker 1973, 42 ff.
[40] Allam 1963, 118 f.
[41] Vgl. Bleeker 1973, 60 f.
[42] Z.B. Bruyère 1924, Taf. 12; Hall 1925, Taf. 32; Tosi—Roccati 1972, 50 204.
[43] Bruyère 1929—1930.
[44] VA 2653—2665, 3011—3018; BT 86—87; Mekhitarian 1957, 61 f. (Turin). Siehe auch Parallelenverzeichnis.
[45] Evers 1929, II, 24.
[46] Keimer 1940.
[47] Vgl. z.B. Schott 1965, Taf. 2—4. Auch oben 112, Anm. 48.
[48] Z.B. Tosi—Roccati 1972, 50 061.
[49] Vgl. Sethe o.J., Nr. 539 a.
[50] Brunner 1958, 5 ff.; Munro 1962, 48 ff.
[51] Z.B. Maystre 1936, Taf. 4; Bruyère 1959, Taf. 20.
[52] Vgl. Junker 1911; Junker 1917.
[53] Leiden I 384: Spiegelberg 1917; vgl. Helck—O[illegible] 1972 ff. s.v. Augensagen.
[54] Spiegelberg 1917, 7 f.; Brunner-Traut 1956, 91 f.; Bru[illegible]ner-Traut 1965, 120 ff.
[55] Roeder 1930, II, Taf. 115; Spiegelberg 1917, 6.
[56] Brunner-Traut 1956, 92.
[57] Vgl. Kees 1941, 9 ff.
[58] Wenn die Farbe der Katze ursprünglich grün wa[illegible] was nicht ganz klar festzustellen ist, könnte der Mak[illegible] vielleicht Farbensymbolik angewandt haben. Es gibt Be[illegible]spiele dafür, dass die wilden bzw. die milden Aspekt[illegible] einer Göttin in rot bzw. grün wiedergegeben wurden[illegible] Kees 1943, 425 ff., 433 f.
[59] Vgl. Kees 1931, 56 ff.
[60] Vgl. den Text einer Statuenbasis, Brunner-Traut 1956[illegible] 92.
[61] Gardiner 1905, 20 f.; Kees 1941, 353.
[62] Keimer 1941, 15 und Taf. 12 (Nr. 39).
[63] Brieflich hat J. Černý die Ansicht vertreten: „I believ[illegible] we must read *mꜣʿt*, not *ḥtp* for such name does not exis[illegible] among DelM people. The name was not filled in."
[64] Z.B. Bruyère 1925 A, Taf. 1; Tosi—Roccati 1972 50 070.
[65] Brunner-Traut 1968, 10 f. (unter 5 m: Inventarnumme[illegible] dort falsch).
[66] Eine identische Darstellung, vgl. Bruyère 1939, 31[illegible] auch Taf. 23; auch Tosi—Roccati 50 013—50 015.
[67] Vgl. BT 17. Es kann sich auch um ein kleineres Ge[illegible]bäude zwischen der Sphinx und dem Naos handeln, vgl[illegible] Foucart 1935, Taf. 6.
[68] Vgl. die Beschreibung eines Amunsschiffes in Pap. Harris, z.B. Breasted 1906—1907, IV, § 209.
[69] Vgl. vor allem Wolf 1931.
[70] Um ein Seil kann es sich oft handeln, z.B. im Pforten-buch, Piankoff—Rambova, 1954, 174, Abb. 47.
[71] Vgl. z.B. Hornung 1968, Taf. 6.
[72] Daressy 1902, Taf. 55. Vgl. auch das Ostrakon mit der Darstellung einer Grablegung, das stilistisch verwandt ist, Gardiner 1913, 229.
[73] Z.B. im Grab Nr. 278: Baud 1935, Taf. 32.
[74] Davies 1930, I, Taf. 58.
[75] Borchardt 1932, 261; Davies 1917, 239.
[76] Vgl. Brunner-Traut 1956, 59, Anm. 5; D 25 132; Wer-brouck 1953, 99.
[77] Vgl. vor allem Wilsdorf 1939.
[78] Vgl. Vandier 1964, 527 ff., auch Wilsdorf 1939. Eine Darstellung in Amarna ist von der informelleren Art wie das Stockholmer Bild, Davies 1903—1908, II, Taf. 38.
[79] Z.B. Wreszinski 1923, Taf. 11. Vgl. die Scherbe D 25 139.
[80] Grab Nr. 113, vgl. Brunner-Traut 1956, 65, Abb. 20.
[81] Davies 1933, I, Taf. 39.
[82] Davies 1925, Taf. 23.

Keimer 1956, 336 ff. Vgl. auch Helck—Otto 1972 ff., Bär.
Bonnet 1926, 207 f.; Wolf 1926, 97.
chulman 1957, 264.
:.B. Cooney 1965; 52 f.; Roeder 1969, Taf. 67, (671 V).
Nagel 1930, 185 ff.; Nagel 1949, 129 ff.
'ap. d'Orb. 15,2: Möller 1910, II, 16.
'A 2071; auch Hayes 1959, 392. Vgl. oben Nr. 22.
'gl. Klebs 1934, 67.
'rankfort 1929, Taf. 13.
'A 2072; Vandier d'Abbadie 1946, 29.
.bgebildet in Laurent-Täckholm 1951, 212 (mit :hem Bildtext).
'andier d'Abbadie 1966, 155.
rwähnt bei Brunner-Traut 1968, 9 f. (unter 5 c).
›idem, 10 (unter 5 c).
›idem, 10 (unter 5 c).
›idem, 10 (unter 5 c; falsch als MM 14 096).
osi—Roccati 1972, 50 053.
:rwähnt bei Brunner-Traut 1968, 7 (unter 1 c).
Brunner-Traut 1954, 347 ff.; Brunner-Traut 1968, im.
BT 97; vgl. Curto o.J., Abb. 10.
chäfer 1916, Abb. 5.
:rwähnt bei Brunner-Traut 1968, 8 (unter 3 g), 9 f :r 5 b).
Brunner-Traut 1955 A, 20 f.; Brunner-Traut 1968, 7 f.
bidem, 9 f.
Brunner-Traut 1965 A, 64.

[108] Abgebildet in Lugn 1937, 195 und bei Brunner-Traut 1968, Abb. 35, vgl. S. 12 (unter 6 c).
[109] Vandier 1964, 515 f.; Helck—Otto 1972 ff., s.v. Ballspiel.
[110] Erwähnt bei Brunner-Traut 1968, 12 (unter 7 a).
[111] Ibidem, 12.
[112] Nr. 79: Wreszinski 1923, Taf. 255.
[113] Nr. 39: Davies 1922—1923, I, Taf. 12.
[114] Nr. 127: Wreszinski 1923, Taf. 345.
[115] Curto o.J. Abb. 12.
[116] Erwähnt bei Brunner-Traut 1968, 14 (unter 12 a, 3).
[117] Brunner-Traut 1968, Abb. 9.
[118] Ibidem, Abb. 11.
[119] Brunner-Traut 1955 A, 24; Brunner-Traut 1965, 58; Brunner-Traut 1968, 14.
[120] Davies 1917, Taf. 50, 1.
[121] Erwähnt bei Brunner-Traut 1968, 16 (unter 15 d).
[122] Siehe Porter—Moss 1964, 683, 710, 727, 729, 734.
[123] Uschebti jedoch selten: z.B. Naville 1912, Taf. 1.
[124] Morenz 1964, Faksimile, rechts.
[125] Vgl. Bruyère 1939, 252.
[126] Werkstatt für funeräre Ausrüstung, Davies—Gardiner 1915, 73.
[127] Ankleideraum des Königs, Blackman 1918, 148 ff.
[128] Hier undeutlich, aber klar Gardiner 1964, F 9.
[129] Vgl. Daressy 1901, 81 ff.; Daressy 1902, 64 f.; Bruyère 1953, Taf. 18. Vgl. Roeder 1969, Taf. 219.
[130] Bruyère 1937 A, 62; auch BT 153.

Zitierte Literatur

Für Hinweise auf einzelne Ostraka wurden zusammen mit Inventar- oder Katalognummern einige Sigel verwandt, die sich auf folgende Werke beziehen:

BT: Brunner-Traut 1956.
D: Daressy 1901.
H: Hayes 1942.
K: Keimer 1941.
VA: Vandier d'Abbadie 1936, 1937, 1946 und 1959.

Abkürzungen im Literaturverzeichnis

AfO	Archiv für Orientforschung
ASAE	Annales du Service des Antiquités de l'Égypte
BIE	Bulletin de l'Institut d'Égypte
BIFAO	Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale
BMMA	Bulletin of the Metropolitan Museum of Art
CdE	Chronique d'Égypte
FIFAO	Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale
JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt
JEA	The Journal of Egyptian Archaeology
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap „Ex Oriente Lux"
JNES	Journal of Near Eastern Studies
MÄS	Münchener Ägyptologische Studien
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo (Band 1—13: Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo)
Mem. Miss.	Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire
MIFAO	Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire
MIO	Mitteilungen des Instituts für Orient-schung
OLZ	Orientalistische Literaturzeitung
RdE	Revue d'égyptologie
Rec. Trav.	Recueil de travaux relatifs à la philol et à l'archéologie égyptiennes et assyrien pour servir de bulletin à la Mission franç du Caire
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und tertumskunde
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländisch Gesellschaft

Aldred, C.
1951 New Kingdom Art in Ancient Egypt during Eighteenth Dynasty 1590 to 1315 B.C. London

Allam, S.
1963 Beiträge zum Hathorkult (bis zum Ende des M leren Reiches). MÄS 4. Berlin.

Anthes, R.
1943 Die deutschen Grabungen auf der Westseite Theben in den Jahren 1911 und 1913. MDA 12, 1 ff.

Arnold, D.
1972 Weiteres zur Keramik von el-Târif, Saff el-Da ba 1970/71. MDAIK 28, 33 ff.

Baraize, E.
1914 Compte rendu des travaux exécutés à Dé Médinéh. ASAE 13, 19 ff.

Baud, M.
1935 Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine temps du nouvel empire). MIFAO 63. Kairo.

Bierbrier, M. L.
1972 A Second High Priest Ramessesnakht?. JEA 195 ff.

Bietak, M.
1972 Theben-West (Luqsor), Vorbericht über die e

vier Grabungskampagnen (1969—1971). Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 278. Band, 4. Abhandlung. Wien.

:h, S.

868 Inscriptions in the Hieratic and Demotic Character from the Collections of the British Museum. London.

ing, Fr. W. von

906 A propos de l'ostracon 25 074 du Musée du Caire. Rec. Trav. 28, 112.

914 Denkmäler zur Geschichte der Kunst Amenophis' IV. Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse, Jahrgang 1914, Abhandlung 3. München.

941 Der Fussboden aus dem Palaste des Königs Amenophis IV. zu El Hawata im Museum zu Kairo. München.

ckman, A. M.

918 „The House of the Morning". JEA 5, 148 ff.

eker, C. J.

973 Hathor and Thoth, Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion. Studies in the History of Religions (Supplements to Numen) 26. Leiden.

nnet, H.

926 Die Waffen der Völker des alten Orients. Leipzig.

952 Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin.

rchardt, L.

931 Die Königin bei einer feierlichen Staatshandlung Ramses' II. ZÄS 67, 29 ff.

1932 Eine Holzschachtel mit Darstellung einer ländlichen Szene in Nubien. Egypt Exploration Society, Studies Presented to F. Ll. Griffith, London, 257 ff.

easted, J. H.

1906—1907 Ancient Records of Egypt. Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest, 1—5, Chicago.

oekhuis, J.

1971 De Godin Renenwetet. Assen.

unner, H.

1958 Eine Dankstele an Upuaut. MDAIK 16, 5 ff.

1964 Die Geburt des Gottkönigs, Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos. Ägyptologische Abhandlungen 10. Wiesbaden.

unner-Traut, E.

1954 Der Katzenmäusekrieg im Alten und Neuen Orient. ZDMG 104 (N.F. 29), 347 ff.

1955 Die Wochenlaube. MIO 3, 11 ff.

1955 A, Ägyptische Tiermärchen. ZÄS 80, 12 ff.

1956 Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen. Wiesbaden.

1965 Altägyptische Märchen. 2. Auflage. Düsseldorf—Köln.

1965 A, Tiergeschichten in Bildern aus dem Alten Ägypten. IV. International Congress for Folk-Narrative Research in Athens (1.9.—6.9. 1964), Lectures and Reports, Laografia 22: 1965, Athen. 58 ff.

1968 Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Gestalt und Strahlkraft. Darmstadt.

Bruyère, B.

1923 Un fragment de fresque de Deir el Médineh. BIFAO 22, 121 ff.

1924 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1922—1923). FIFAO 1: 1. Kairo.

1925 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1923—1924). FIFAO 2: 2. Kairo.

1925 A, Quelques stèles trouvées par M. E. Baraize à Deir el Médineh. ASAE 25, 76 ff.

1926 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1924—1925). FIFAO 3: 3. Kairo.

1927 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1926). FIFAO 4: 3. Kairo.

1928 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1927). FIFAO 5: 2. Kairo.

1929 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1928). FIFAO 6: 2. Kairo.

1929—1930 Mert Seger à Deir el Médineh. MIFAO 58. Kairo.

1930 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1929). FIFAO 7: 2. Kairo.

1933 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1930). FIFAO 8: 3. Kairo.

1934 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1931—1932). FIFAO 10: 1. Kairo.

1936 La nécropole de Deir el Médineh. CdE 11, 329 ff.

1937 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1933—1934). Première partie: La nécropole de l'ouest. FIFAO 14. Kairo.

1937 A, Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1934—1935). Deuxième partie: La nécropole de l'est. FIFAO 15. Kairo.

1939 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1934—1935). Troisième partie: Le village, les décharges publiques, la station de repos du col de la vallée des rois. FIFAO 16. Kairo.

1947 Une antique cité artisanale égyptienne, de l'âge des Pharaons à l'époque chrétienne: Deir el Médineh. Orientalia Christiana Periodica 13, Rom, 415 ff.

1948 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935—1940). 1. Les fouilles et les découvertes de constructions. FIFAO 20: 1. Kairo.

1952 Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935—1940). 2. Trouvailles d'objets. FIFAO 20: 2. Kairo.



1952 A, Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935—1940). 3. Notes à propos de quelques objets trouvés en 1939 et 1940. FIFAO 20: 3. Kairo.
1952 B, Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (Années 1945—1946 et 1946—1947). Constructions et trouvailles. FIFAO 21. Kairo.
1952 B, Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (Années 1948 à 1951). FIFAO 26. Kairo.
1959 La tombe no. 1 de Sen-nedjem à Deir el Médineh. MIFAO 88. Kairo.

Bruyère, B.—Kuentz, Ch.
1926 Tombes thébaines. La nécropole de Deir el Médineh. La tombe de Nakht-Min et la tombe d'Ari-Nefer. MIFAO 54. Kairo.

Budge, E. A. W.
1909 British Museum. A Guide to the Egyptian Galleries (Sculpture). London.

Capart, J.
1912 Abydos, Le temple de Séti Ier. Bruxelles.
1925 Thèbes, La gloire d'un grand passé. Bruxelles.
1927 Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien. 1. Paris.
1931 Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien. 2. Paris.
1941 Ostraca illustrant des textes littéraires. CdE 16, 190 ff.

Capart, J.—Gardiner, A. H.—Walle, B. van de
1936 New Light on the Ramesside Tomb-Robberies. JEA 22, 169 ff.

Carter, H.
1903 Report on General Work Done in the Southern Inspectorate. ASAE 4, 43 ff.
1905 Report of Work Done in Upper Egypt (1903—1904). ASAE 6, 112 ff.
1923 An Ostracon Depicting a Red Jungle-Fowl, (The Earliest Known Drawing of the Domestic Cock). JEA 9, 1 ff.

Carter, H.—Gardiner, A. H.
1917 The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb, JEA 4, 130 ff.

Černý, J.
1927 Le culte d'Amenophis Ier chez les ouvriers de la nécropole thébaine. BIFAO 27, 159 ff.
1929 L'identité des "serviteurs dans la Place de Vérité" et des ouvriers de la nécropole royale de Thèbes. Revue de l'Égypte ancienne 2, Paris, 200 ff.
1935 Ostraca hiératiques. Musée des antiquités égyptiennes. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Nos. 25 501—25 832. Kairo.
1956 Graffiti hiéroglyphiques et hiératiques de la nécropole thébaine. Documents de fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale [...] Caire. 9. Nos. 1060 à 1405. Kairo.
1958 Egyptian Stelae in the Bankes Collection. Oxfo[...]
1965 Egypt from the Death of Ramesses III to [...] End of the Twenty-first Dynasty. Cambridge A[...]cient History, Volume 2, Chapter 35. Cambrid[...] (Separatdruck.)

Champollion, J. F.
1835—1845 Monuments de l'Égypte et de la Nu[...] d'après les dessins exécutés sur les lieux. 1-[...] Paris.

Chevrier, H.
1938 Rapport sur les travaux de Karnak (1937—19[...] ASAE 38, 567 ff.

Cooney, J. D.
1965 Amarna Reliefs from Hermopolis in Ameri[...] Collections. Mainz.

Crowfoot, G. M.—Davies, N. de G.
1941 The Tunic of Tutʿankhamūn. JEA 27, 113 ff.

Curto, S.
o.J. La satira nell'antico Egitto. Quaderno n. 1 [...] Museo Egizio di Torino. Turin.

Dambach, M.—Wallert, I.
1966 Das Tilapia-Motiv in der altägyptischen Ku[...] CdE 41, 273 ff.

Daressy, G.
1898 Un plan égyptien d'une tombe royale. Re[...] archéologique, Sér. 3, 32, Paris, 235 ff.
1901 Ostraca. Musée des antiquités égyptiennes. C[...]logue général des antiquités égyptiennes du Mu[...] du Caire. Nos. 25 001—25 385. Kairo.
1901 A, Rapport sur la trouvaille de [hieroglyphs]. AS[...] 2, 1 ff.
1902 Fouilles de la vallée des rois (1898—1899). Mu[...] des antiquités égyptiennes. Catalogue général [...] antiquités égyptiennes du Musée du Caire. N[...] 24 001—24 990. Kairo.
1905 Une représentation de cavalier égyptien. AS[...] 6, 97 f.
1910 Neith protectrice du sommeil. ASAE 10, 17[...]
1914 Graffiti de la montagne rouge. ASAE 13, 43 ff
1916 Une stèle du dieu Ched. ASAE 16, 175 ff.
1919 Rapport sur le déblaiement des tombes 6 et 9 [...] Biban el Molouk. ASAE 18, 270 ff.
1919 A, La gazelle d'Anoukit. ASAE 18, 77.
1922 Un ostracon de Biban el Molouk. ASAE 22, 7[...]

Davies, Norman de G.
1903—1908 The Rock Tombs of el Amarna. 1-[...] Egypt Exploration Fund, Archaeological Sur[...] of Egypt, Memoir 13—18. London.
1917 Egyptian Drawings on Limestone Flakes. JEA [...] 234 ff.
1921 Mural Paintings in the City of Akhetaten. JEA [...] 1 ff.



:2—1923 The Tomb of Puyemrê at Thebes. 1—2. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, Robb de Peyster Tytus Memorial Series, 2—3. New York.
:3 The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (Nos. 75 and 90). Egypt Exploration Society, The Theban Tombs Series, Memoir 3. London.
:5 The Tomb of Two Sculptors at Thebes. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, Robb de Peyster Tytus Memorial Series, 4. New York.
:7 Two Ramesside Tombs at Thebes. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, Robb de Peyster Tytus Memorial Series, 5. New York.
10 The Tomb of Ken-Amūn at Thebes, 1—2. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, 5. New York.
13 The Tomb of Nefer-ḥotep at Thebes. 1—2. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, 9. New York.
14 A High Place at Thebes. Mélanges Maspero 1, MIFAO 66, 241 ff. Kairo.
11 The Tomb of the Vizier Ramose. Mond Excavations at Thebes, 1. London.
13 The Tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes. 1—2. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, 11. New York.
18 Seven Private Tombs at Kurnah. Mond Excavations at Thebes, 2. London.
:s, Nina de G.—Gardiner, A. H.
15 The Tomb of Amenemhēt (No. 82). Egypt Exploration Fund, The Theban Tombs Series, Memoir 1. London.
26 The Tomb of Ḥuy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamūn (No. 40). Egypt Exploration Society, The Theban Tombs Series, Memoir 4. London.
ches-Noblecourt, Chr.
17 Une coutume égyptienne méconnue. BIFAO 45, 185 ff.

r, C. C.
16 Sculptors' Studies and Unfinished Works. Musée des antiquités égyptiennes, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Nos. 33 301—33 506. Kairo.
25 Engraved Designs on a Silver Vase from Tell Basta. ASAE 25, 256 ff.

Emery, W. B.
1938 The Tomb of Hemaka. Kairo.
Erman, A.
1905 Ein Maler des neuen Reichs. ZÄS 42, 128 ff.
1911 Denksteine aus der thebanischen Gräberstadt. Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Berlin, Jahrgang 1911, 1086 ff.
Erman, A.—Grapow, H.
1926—1955 Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 1—5; Belegstellen, 1—5. Leipzig.
Evers, H. G.
1929 Staat aus dem Stein, Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des mittleren Reichs. 1—2. München.

Fakhry, A.
1943 A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes. ASAE 42, 447 ff.
Faulkner, R. O.
1969 The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Translated into English. Oxford.
Fecht, G.
1965 Literarische Zeugnisse zur „Persönlichen Frömmigkeit" in Ägypten, Analyse der Beispiele aus den ramessidischen Schulpapyri. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrgang 1965, 1. Abhandlung. Heidelberg.
Fischer, H. G.
1968 Ancient Egyptian Representations of Turtles. The Metropolitan Museum of Art Papers No. 13. New York.
Forman, W.—Kischkewitz, H.
1971 Die altägyptische Zeichnung. Hanau.
Foucart, G.
1922 Un temple flottant: le vaisseau d'or d'Amon-Râ. Académie des inscriptions et belles-lettres, Monuments et mémoires 25, Paris, 143 ff.
1924 Études thébaines, La belle fête de la vallée. BIFAO 24, 1 ff.
1935 Tombes thébaines, Nécropole de Dirâ' Abû'n-Naga, Le tombeau d'Amonmos. MIFAO 57. Kairo.
Frankfort, H.
1927 Preliminary Report on the Excavations at Tell el-'Amarnah, 1926—7. JEA 13, 209 ff.
1929 The Mural Painting of El-'Amarneh. Egypt Exploration Society, F. G. Newton Memorial Volume. London.
1954 The Art and Architecture of the Ancient Orient. London.
Frankfort, H.—Pendlebury, J. D. S.
1933 The City of Akhenaten, Part 2, The North Suburb and the Desert Altars, The Excavations

at Tell el Amarna during the Seasons 1926—1932. Egypt Exploration Society, Memoir 40. London.

Gardiner, A. H.
1905 Hymns to Amon from a Leiden Papyrus. ZÄS 42, 12 ff.
1913 An Unusual Sketch of a Theban Funeral. Proceedings of the Society of Biblical Archaeology 35, Forty-third Session, 229.
1916 Notes on the Story of Sinuhe. Paris.
1947 Ancient Egyptian Onomastica. 1—2 & Tafelband. Oxford.
1953 The Coronation of King Ḥaremḥab. JEA 39, 13 ff.
1964 Egyptian Grammar Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs. Third Edition, Revised. Oxford.

Gayer-Andersson, R. G.
1948 Christeros and other Poems. With a Preface to the Poems by Stephen Spender. Shrewsbury.

Glanville, S. R. K.
1926 A Note on Herodotus II, 93. JEA 12, 75 ff.

Grapow, H.
1936 Studien zu den thebanischen Königsgräbern. ZÄS 72, 12 ff.

Gunn, B.
1916 The Religion of the Poor in Ancient Egypt. JEA 3, 81 ff.

Habachi, L.
1958 Clearance of the Tomb of Kheruef at Thebes (1957—1958). ASAE 55, 325 ff.

Hall, H. R.
1925 Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, &c., in the British Museum. Part 7. London.

Hamza, M.
1930 Excavations of the Department of Antiquities at Qantîr (Faqûs District) (Season, May 21st—July 7th 1928). ASAE 30, 31 ff.

Hayes, W. C.
1937 Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantīr. Metropolitan Museum of Art Papers No. 3. New York.
1942 Ostraka and Name Stones from the Tomb of Sen-Mūt (Nr. 71) at Thebes. Metropolitan Museum of Art, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, 15. New York.
1959 The Scepter of Egypt, A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art, Part 2, The Hyksos Period and the New Kingdom (1675—1080 B.C.). Cambridge, Mass.

Helck, W.
1955 Die liegende und geflügelte weibliche Sphinx [...] Neuen Reiches. MIO 3, 1 ff.
1958 Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Rei[...] Probleme der Ägyptologie 3. Leiden—Köln.
1962 Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im [...] und 2. Jahrtausend v.Chr. Ägyptologische A[...] handlungen 5. Wiesbaden.
1966 Zum Auftreten fremder Götter in Ägyp[...] Oriens Antiquus, Rivista del Centro per le A[...] tichità e la Storia dell'Arte del Vicino Orien[...] Roma, 5, 1 ff.
1971 Betrachtungen zur grossen Göttin und den [...] verbundenen Gottheiten. Religion und Kultur [...] alten Mittelmeerwelt in Parallelforschung [...] Band 2. München—Wien.

Helck, W.—Otto, E.
1972 ff. Lexikon der Ägyptologie. Band 1 ff. Wi[...] baden.

Hermann, A.
1936 Zur Anonymität der ägyptischen Kunst. MDA[...] 6, 150 ff.
1957 Buchillustrationen auf ägyptischen Bücherkäst[...] MDAIK 15, 112 ff.
1963 Jubel bei der Audienz, Zur Gebärdensprache [...] der Kunst des Neuen Reiches. ZÄS 90, 49 ff.

Hickmann, H.
1950 Miscellanea Musicologica VII—XI. ASAE [...] 523 ff.
1953 Les harpes de l'Égypte pharaonique, Essai d'u[...] nouvelle classification. BIE 35, 309 ff.

Hodjache, S.
1971 Les antiquités égyptiennes au Musée des Bea[...] Arts Pouchkine. Moskau.

Hölscher, U.
1931 Erscheinungsfenster und Erscheinungsbalkon [...] königlichen Palast. ZÄS 67, 43 ff.
1933 Medinet Habu, Ausgrabungen des Oriental [...] stitutes der Universität Chicago, Ein Vorberic[...] Morgenland, Heft 24. Leipzig.

Hornung, E.
1961 Die Grabkammer des Vezirs User. Nachrich[...] der Akademie der Wissenschaften in Götting[...] I, Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 19[...] Nr. 5, 99 ff. Göttingen.
1963—1967 Das Amduat, Die Schrift des verborgen[...] Raumes. 1—3. Ägyptologische Abhandlungen [...] und 13. Wiesbaden.
1966 Das Thebanische Tal der Könige. OLZ 61, 117[...]
1966 A, Geschichte als Fest, Zwei Vorträge z[...] Geschichtsbild der frühen Menschheit. Dar[...] stadt.
1967 Die Bedeutung des Tieres im alten Ägypt[...] Studium Generale 20, 69 ff.
1968 Altägyptische Höllenvorstellungen. Abhandlu[...]



gen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse, Band 59, Heft 3. Berlin.
971 Das Grab des Haremhab im Tal der Könige. Bern.
972 Ägyptische Unterweltsbücher. Zürich—München.

rsen, E.
960 A Canonical Master-Drawing in the British Museum. JEA 46, 71 ff.

quet, J.
971 Trois campagnes de fouilles à Karnak-Nord, 1968—1969—1970. BIFAO 69, 267 ff.
ıssen, J. M. A.
950 Une stèle du dieu Reshef à Cambridge. CdE 25, 209 ff.
ıuier, G.
911 Décoration égyptienne. Plafonds et frises végétales du nouvel empire thébain (1400 à 1000 avant J.-C.). Paris.
921 Les frises d'objets des sarcophages du moyen empire. MIFAO 47. Kairo.
ıker, H.
911 Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien. Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, Abhandlungen, Philosophisch-Historische Klasse, Anhang, Abhandlung 3. Berlin.
1917 Die Onurislegende. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Denkschriften, Philosophisch-Historische Klasse, Band 59, Abhandlung 1—2. Wien.

yser, H.
1969 Ägyptisches Kunsthandwerk, Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Braunschweig.
es, H.
1912 Der Opfertanz des ägyptischen Königs. Leipzig.
1931 Die Befriedung des Raubtiers. ZÄS 67, 56 ff.
1941 Der Götterglaube im alten Ägypten. Mitteilungen der Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft, 45. Band. Leipzig.
1942 Bemerkungen zum Tieropfer der Ägypter und seiner Symbolik. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1942, Nr. 2, 71 ff. Göttingen.
1943 Farbensymbolik in ägyptischen religiösen Texten. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1943, Nr. 11, 413 ff. Göttingen.
1953 Das Priestertum im ägyptischen Staat vom Neuen Reich bis zur Spätzeit. Probleme der Ägyptologie 1. Leiden—Köln.

Keimer, L.
1936 Sur quelques représentations de caméléon de l'ancienne Égypte. BIFAO 36, 85 ff.
1939 Pavian und Dūm-Palme. MDAIK 8, 42 ff.
1940 Jeux de la nature retouchés par la main d'homme provenant de Deir el-Médineh (Thèbes) et remontant au nouvel empire, Études d'égyptologie 2. Kairo.
1941 Sur un certain nombre d'ostraca figurés, de plaquettes sculptées, etc., provenant de la nécropole thébaine et encore inédits. Études d'égyptologie 3. Kairo.
1952 Remarques sur les "cuillers à fard" du type dit à la nageuse. ASAE 52, 59 ff.
1954 Notes prises chez les Bišarīn et les Nubiens d'Assouan. BIE 35, 447 ff.
1956 Altägyptische, griechisch-römische und byzantinisch-koptische Darstellungen des syrischen Bären, Ein Beitrag zur Zoologie der alten Ägypter. AfO 17: 2, 226 ff.
Klebs, L. S.
1934 Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches (XVIII.—XX. Dynastie, ca 1580—1100 v. Chr.). Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlung 9. Heidelberg.
Krönig, W.
1934 Ägyptische Fayenceschalen des neuen Reiches, Eine motivgeschichtliche Untersuchung. MDAIK 5, 144 ff.
Kuentz, Ch.
1929 Quelques monuments du culte de Sobk. BIFAO 28, 113 ff.

Lacau, P.
1909 Stèles du nouvel empire. 1: 1. Musée des antiquités égyptiennes, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Nos. 34 001—34 064.
Lange, K.—Hirmer, M.
1955 Aegypten, Architektur Plastik Malerei in drei Jahrtausenden. München.
Laurent-Täckholm, V.
1951 Faraos blomster, En kulturhistorisk-botanisk skildring av livet i Gamla Egypten byggd på verklighetens grundval och med bilder från de sista årens grävningar. Stockholm.
Leclant, J.
1960 Astarté à cheval d'après les représentations égyptiennes. Syria 37, 1 ff.
Lefébure, E.
1886 Les hypogées royaux de Thèbes, Première division, Le tombeau de Séti Ier. Mem. Miss. 2. Paris.
1889 Les hypogées royaux de Thèbes, Seconde division,

Notices des hypogées, & Troisième division, Tombeau de Ramsès IV. Mem. Miss. 3. Paris.
Lefebvre, G.
1927 Stèle de l'an V de Méneptah. ASAE 27, 19 ff.
1929 Histoire des grands prêtres d'Amon de Karnak jusqu'à la XXIe dynastie. Paris.
Legrain, G.
1916 Le logement et transport des barques sacrées et des statues des dieux dans quelques temples égyptiens. BIFAO 13, 1 ff.
Lepsius, C. R.
1849—1859 Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV. nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842—1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition auf Befehl Seiner Majestät herausgegeben und erläutert, 1—6. Berlin.
Lhote, A.—Hassia
1954 Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne. Paris.
Lichtheim, M.
1945 The Songs of the Harpers. JNES 4, 178 ff.
Liebowitz, H. A.
1967 Horses in New Kingdom Art and the Date of an Ivory from Megiddo. JARCE 6, 129 ff.
Loret, V.
1899 Le tombeau de Thoutmès III à Biban-el-Molouk. BIE, Troisième série, No. 9, 91 ff.
1899 A, Le tombeau d'Aménophis II et la cachette royale de Biban-el-Molouk. BIE, Troisième série, No. 9, 98 ff.
Lugn, G.
1937 Det Egyptiska Museet i Stockholm, Orientsällskapets Årsbok 1937, Stockholm, 177 ff.
Lythgoe, A. M.
1927 The Carnarvon Egyptian Collection. BMMA 22, 31 ff.

Mackay, E.
1917 Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis. JEA 4, 74 ff.
1921 The Cutting and Preparation of Tomb-Chapels in the Theban Necropolis. JEA 7, 154 ff.
Matouk, F. S.
o.J. Corpus du scarabée égyptien, 1, Les scarabées royaux. Beirut.
Maystre, Ch.
1936 Tombes de Deir el Médineh, La tombe de Nebenmât (No. 219). MIFAO 71. Kairo.
Maystre, Ch.—Piankoff, A.
1939—1962 Le Livre des Portes. 1—3. MIFAO 74, 75 und 90. Kairo.
Mekhitarian, A.
1954 Egyptian Painting. Genève.

1957 (E. Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbe bilder etc.), Besprechung, CdE 32, 59 ff.
Michailidis, G.
1947 De la signification spéciale de certaines arm dans l'antiquité. ASAE 47, 47 ff.
Möller, G. .
1910 Hieratische Lesestücke für den akademisch Gebrauch. 1—3. Leipzig.
Montet, P.
1947 Les constructions et le tombeau d'Osorkon II Tanis. La nécropole royale de Tanis 1. Paris.
Morenz, S.
1960 Ägyptische Religion. Die Religionen der Mensc heit Band 8. Stuttgart.
1964 Altägyptischer Jenseitsführer, Papyrus Berl 3127. Leipzig.
Morenz, S.—Schubert, J.
1954 Der Gott auf der Blume. Artibus Asiae Supp mentum 12. Ascona.
Morgan, J. de
1903 Fouilles à Dahchour en 1894—1895. Wien.
Muhammed, M. Abdul-Qader
1966 Two Theban Tombs, Kyky and Bak-en-Amu ASAE 59, 157 ff.
1966 A, Recent Finds. ASAE 59, 143 ff.
Müller, H.-W.
1961 Fragmente von fayencenen Wandverkleidung aus den Palastanlagen der Ramessiden bei Qant im Nordost-Delta, Die Sammlung Wilhelm Esc Duisburg, Werke altägyptischer und koptisch Kunst, ohne Ort, 20 ff.
1966 Die ägyptische Sammlung des Bayerischen Sta tes. München.
1970 Ägyptische Kunst. Frankfurt.
Munro, P.
1962 Einige Votivstelen an Wp wꜣwt. ZÄS 88, 48

Nagel, G.
1929 Rapport sur les fouilles de Deir el Médin (Nord), 1928. FIFAO 6: 3. Kairo.
1930 Quelques représentations de chevaux sur d poteries du nouvel empire. BIFAO 30, 185 ff.
1949 Un détail de la décoration d'une tombe thébain un vase avec une représentation de chevau JEA 35, 129 ff.
Naville, E.
1886 Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis X Dynastie aus verschiedenen Urkunden zusa mengestellt und herausgegeben. 1—2 & Textban Berlin.
1894—1908 (teilweise o.J.) The Temple of Deir e Bahari. Introductory Memoir and Part 1— Egypt Exploration Fund, Memoir 12—14, 16, 27, 29. London.
1907—1913 The XIth Dynasty Temple at Deir el-B

hari. 1—3. Egypt Exploration Fund, Memoir 28, 30, 32. London.
1912 Le papyrus hiéroglyphique de Kamara et le papyrus hiératique de Nesikhonsou au Musée du Caire. Papyrus funéraires de la XXIe dynastie, 1. Paris.

ims, Ch. F.
1965 Thebes of the Pharaohs, Pattern for Every City. London.

tto, E.
1952 Topographie des thebanischen Gaues. Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 16. Berlin.
1960 Das ägyptische Mundöffnungsritual, 1—2. Ägyptologische Abhandlungen 3. Wiesbaden.

arrot, A.
1961 Assur. Paris.

eet, Th. E.
1930 The Great Tomb-Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty, being a Critical Study, with Translations and Commentaries, of the Papyri in which these are recorded. Oxford.

eet Th. E.—Woolley, C. L.
1923 The City of Akhenaten, Part 1, Excavations of 1921 and 1922 at El'Amarneh. Egypt Exploration Society, Memoir 38. London.

endlebury, J. D. S.
1951 The City of Akhenaten, Part 3, The Central City and the Official Quarters, The Excavations at Tell El-Amarna during the Seasons 1926—1927 and 1931—1936. Egypt Exploration Society, Memoir 44. London.

eterson, B. J.
1965 Two Royal Heads from Amarna, Studies in the Art of the Amarna Age. Medelhavsmuseet, Stockholm, Bulletin Nr. 4 (1964), 13 ff.
1966 Two Egyptian Stelae, Orientalia Suecana 14—15, 3 ff.
1968 Some Objects from the Time of Akhenaten, JEOL 7, 21 ff.

etrie, W. M. F.
1890 Kahun, Gurob, and Hawara. London.
1894 Tell el Amarna. London.
1897 Six Temples at Thebes. London.
1909 Memphis I. Egyptian Research Account 1909. London.
1926 Egyptian Working Drawings. Ancient Egypt 1926, 24 ff.

iankoff, A.
1933 Le naos D 29 du Musée du Louvre. RdE 1, 161 ff.
1940 Les différents "livres" dans les tombes royales du nouvel empire. ASAE 40, 283 ff.
1942 Le livre du jour et de la nuit. Institut français d'archéologie orientale, Bibliothèque d'Étude 13. Kairo.
1946 Le livre des Quererts. Kairo (Separatdruck).
1951—1952 Les chapelles de Tout-Ankh-Amon. MIFAO 72. Kairo.
1953 La création du disque solaire. Institut français d'archéologie orientale, Bibliothèque d'Étude 19. Kairo.
1958 Les peintures dans la tombe du roi Ai. MDAIK 16, 247 ff.
1958 A, Vallée des rois à Thèbes-Ouest, La tombe No. I (Ramses VII). ASAE 55, 145 ff.
1958 B, Le tableau d'Osiris et les divisions V, VI et VII du Livre des Portes. ASAE 55, 157 ff. und 285 ff.
1964 The Litany of Re. Bollingen Series 40, Volume 4, Egyptian Religious Texts and Representations prepared under the Supervision of Alexandre Piankoff, Volume 4. New York.

Piankoff, A.—Maystre, Ch.
1939 Deux plafonds dans les tombes royales. BIFAO 38, 65 ff.

Piankoff, A.—Rambova, N.
1954 The Tomb of Ramesses VI. Bollingen Series 40, Volume 1, Egyptian Religious Texts and Representations prepared under the Supervision of Alexandre Piankoff, Volume 1. New York.

Porter, B.—Moss R. L. B.
1951 Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, VII, Nubia, The Deserts, and Outside Egypt. Oxford.
1960 Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, I, The Theban Necropolis, Part 1, Private Tombs, Second Edition. Oxford.
1964 Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, I, The Theban Necropolis, Part 2, Royal Tombs and Smaller Cemeteries, Second Edition. Oxford.
1972 Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, II, Theban Temples, Second Edition. Oxford.

Rachewiltz, B. de
1965 La Valle dei Re e delle Regine. Forma e colore 37. Florenz.

Robichon C.—Varille, A.
1938 Fouilles des temples funéraires thébains (1937). RdE 3, 99 ff.

Roeder, G.
1930 Der Tempel von Dakke. 1—3. Kairo.
1956 Ägyptische Bronzefiguren. Staatliche Museen zu Berlin, Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung, Band 6. Berlin.

1969 Amarna-Reliefs aus Hermopolis. Ausgrabungen der Deutschen Hermopolis-Expedition in Hermopolis 1929—1939, Band 2, Pelizaeus-Museum zu Hildesheim, Wissenschaftliche Veröffentlichung 6. Hildesheim.

Rossi, F.—Pleyte, W.

1869—1876 Papyrus de Turin. Leiden.

Rundle Clark, R. T.

1959 Myth and Symbol in Ancient Egypt. London.

Samson, J.

1972 Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti, Key Pieces from the Petrie Collection. London.

Sandman-Holmberg, M.

1946 The God Ptah. Lund.

Sauneron, S.

1970 Trouvé en démontant Karnak. Connaissance des arts, 221, Juillet 1970, 36 ff.

1971 Les travaux de l'Institut français d'archéologie orientale en 1969—1970. BIFAO 69, 283 ff.

1971 A, Les travaux de l'Institut français d'archéologie orientale en 1970—1971. BIFAO 70, 235 ff.

1972 Les travaux de l'Institut français d'archéologie orientale en 1971—1972. BIFAO 71, 189 ff.

1972 A, Une description égyptienne du caméléon. RdE 24, 160 ff.

Säve-Söderbergh, T.

1953 On Egyptian Representations of Hippopotamus Hunting as a Religious Motive. Horae Soederblomianae 3. Uppsala.

1957 Four Eighteenth Dynasty Tombs. Private Tombs at Thebes, 1. Oxford.

Scamuzzi, E.

1964 Egyptian Art in the Egyptian Museum of Turin. Turin.

Schäfer, H.

1900 Zwei Rekrutenaushebungen in Abydos aus dem mittleren Reich, B. Ein Denkstein in Kairo. ZÄS 38, 43 ff.

1914 Kunstwerke aus der Zeit Amenophis' IV. ZÄS 52, 73 ff.

1916 Aegyptische Zeichnungen auf Scherben. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, Band 37, 23 ff.

1918 Der König im Fenster, Ein Beitrag zum Nachleben der Kunst von Tell el Amarna. Amtliche Berichte aus den preussischen Staatssammlungen, Berlin, 40, Nr. 3.

1963 Von ägyptischer Kunst, Eine Grundlage. 4. verbesserte Auflage. Wiesbaden.

Schott, S.

1964 Der Denkstein Sethos' I. für die Kapelle Ramses' I. in Abydos. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1964, Nr. 1. Göttingen.

1965 Zum Weltbild der Jenseitsführer des neuen R ches. Göttinger Vorträge vom Ägyptologisch Kolloquium der Akademie am 25. und 26. Aug 1964, Nachrichten der Akademie der Wiss schaften in Göttingen, I. Philologisch-Historisch Klasse, 185 ff.

Schulman, A. R.

1957 Egyptian Representations of Horsemen and Ri ing in the New Kingdom. JNES 16, 263 ff.

Schweitzer, U.

1948 Löwe und Sphinx im alten Ägypten. Ägyptol gische Forschungen 15. Glückstadt—Hamburg.

Sethe, K.

1923 Die aegyptischen Ausdrücke für rechts und lin und die Hieroglyphenzeichen für Westen u Osten, Ein Beitrag zur Urgeschichte der Aegypte Nachrichten der Königlichen Gesellschaft d Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Hist rische Klasse, 1922, 197 ff. Berlin.

1929 Amun und die acht Urgötter von Hermopol Eine Untersuchung über Ursprung und Wes des ägyptischen Götterkönigs. Preussische Akad mie der Wissenschaften, Abhandlungen, Phil sophisch-Historische Klasse, Jahr 1929, Nr. Berlin.

o.J. Übersetzung und Kommentar zu den altägypt schen Pyramidentexten, Band 1—4. Glückstadt.

Sewell, B.

1968 Egypt under the Pharaohs. London.

Simpson, W. K.

1963 Papyrus Reisner I, The Records of a Buildin Project in the Reign of Sesostris I. Boston.

1970 A Short Harper's Song of the Late New Kingdo in the Yale University Art Gallery. JARCE 49 ff.

1972 Acquisitions in Egyptian and Ancient Ne Eastern Art in the Boston Museum of Fine Arts 1970—71. The Connoisseur, February 1972, ohn Pag.

Smith, R. W.

1967 The Akhenaten Temple Project. Expedition, Th Bulletin of the University Museum of the Uni versity of Pennsylvania, 10: 1, 24 ff.

1970 Computer Helps Scholars Re-create an Egyptia Temple. National Geographic Magazine 138:5 634 ff.

Spiegel, J.

1940 Ptah-Verehrung in Theben (Grab 372). ASAE 40 257 ff.

Spiegelberg, W.

1898 Hieratic Ostraka & Papyri found by J. E. Quibel in the Ramesseum, 1895—6. Egyptian Research Account, Extra Volume. London.

1917 Der ägyptische Mythus vom Sonnenauge (De Papyrus der Tierfabeln — „Kufi") nach den

Leidener demotischen Papyrus I 384. Strassburg.
918 Der Maler Heje. ZÄS 54, 77 ff.
918 A, Ein Heiligtum des Gottes Chnum von Elephantine in der thebanischen Totenstadt. ZÄS 54, 64 ff.
921 Ägyptische und andere Graffiti (Inschriften und Zeichnungen) aus der thebanischen Nekropolis. Heidelberg.
925 Zu den Jagdbildern des Tutenchamun. OLZ 28, 569 ff.
delmann, R.
.967 Syrisch-Palästinensische Gottheiten in Ägypten. Probleme der Ägyptologie 5. Leiden.
indorff, G.—Wolf, W.
.936 Die thebanische Gräberwelt. Leipziger ägyptologische Studien 4. Glückstadt.
venson-Smith, W.
1965 The Art and Architecture of Ancient Egypt. London.

rrace, E. L. B.—Fischer, H. G.
1970 Treasures of the Cairo Museum, From Predynastic to Roman Times. London.
omas, E.
1966 The Royal Necropoleis of Thebes. Princeton.
si, M.
o.J. Una stirpe di pittori a Tebe. Quaderno no. 7 del Museo Egizio di Torino. Turin.
si, M.—Roccati, A.
1972 Stele e altri epigrafi di Deir el Medina n. 50 001—n. 50 262. Catalogo del Museo Egizio di Torino, Serie seconda — Collezioni, Volume I. Turin.

lbelle, D.
1972 Le naos de Kasa au Musée de Turin. BIFAO 72, 179 ff.
ndier, J.
1954 Manuel d'archéologie égyptienne, II, Les grandes époques, L'architecture funéraire. Paris.
1964 Manuel d'archéologie égyptienne, IV, Bas-reliefs et peintures, Scènes de la vie quotidienne. Paris.
1969 Manuel d'archéologie égyptienne, V, Bas-reliefs et peintures, Scènes de la vie quotidienne. Paris.
ndier d'Abbadie, J.
1936 Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh (Nos. 2001 à 2255). Documents de fouilles publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2: 1. Kairo.
1936 A, A propos d'une chauve-souris sur un ostracon du Musée du Caire. BIFAO 36, 117 ff.
1937 Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh (Nos. 2256 à 2722). Documents de fouilles publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2: 2. Kairo.
1938 Une fresque civile de Deir el Médineh. RdE 3, 27 ff.
1940 Deux nouveaux ostraca figurés. ASAE 40, 467 ff.
1946 Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh, Documents de fouilles publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2: 3. Kairo.
1950 Un monument inédit de Ramsès VII au Musée du Louvre. JNES 9, 134 ff.
1957 Deux ostraca figurés. BIFAO 56, 21 ff.
1959 Catalogue des ostraca figurés de Deir el Médineh, Nos. 2734 à 3053. Documents de fouilles publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, 2: 4. Ohne Ort.
1960 Deux sujets originaux sur ostraca figurés. RdE 12, 83 ff.
1966 Les singes familiers dans l'ancienne Égypte (Peintures et bas-reliefs), 3, Le Nouvel Empire. RdE 18, 143 ff.
1972 Catalogue des objets de toilette égyptiens. Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes. Paris.
Varille, A.
1935 Trois nouveaux chants de harpistes. BIFAO 35, 153 ff.
1938 La tombe de Ni-Ankh-Pepi à Zâouyet el-Mayetin. MIFAO 70. Kairo.
1940 Une représentation ramesside du bélier d'Amon. ASAE 40, 563 ff.
Volten, A.
1962 Ägypter und Amazonen, Eine demotische Erzählung des Inaros-Petubastis-Kreises aus zwei Papyri der Österreichischen Nationalbibliothek (Pap. Dem. Vindob. 6165 und 6165 A). Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 6. Folge. Wien.

Wallert, I.
1962 Die Palmen im Alten Ägypten, Eine Untersuchung ihrer praktischen, symbolischen und religiösen Bedeutung. MÄS 1. Berlin.
1967 Der verzierte Löffel, Seine Formgeschichte und Verwendung im alten Ägypten. Ägyptologische Abhandlungen 16. Wiesbaden.
Ware, E. W.
1927 Egyptian Artists' Signatures. The American Journal of Semitic Languages and Literatures 43, 185 ff.
Wegner, M.
1933 Stilentwickelung der thebanischen Beamtengräber. MDAIK 4, 38 ff.
Weigall, A. E. P.
1906 A Report on the Excavation of the Funeral Temple of Thoutmosis III at Gurneh. ASAE 7, 121 ff.

Wente, E. F.

1962 Egyptian "Make Merry" Songs Reconsidered. JNES 21, 118 ff.

1963 Two Ramesside Stelas Pertaining to the Cult of Amenophis I. JNES 22, 30 ff.

Werbrouck, M.

1932 Ostraca à figures. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Bulletin, Sér. 3, Année 4, 106 ff.

1934 L'oiseau dans les tombes thébaines. Mélanges Maspero 1, MIFAO 66, 21 ff. Kairo.

1934 A, Ostraca à figures. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Bulletin, Sér. 3, Année 6, 138 ff.

1939 Ostraca à figures. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Bulletin, Sér. 3, Année 11, 41 ff.

1953 Ostraca à figures. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Bulletin, Sér. 4, Année 25, 93 ff.

Wilke, C.

1934 Zur Personifikation von Pyramiden. ZÄS 70, 56 ff.

Wilsdorf, H.

1939 Ringkampf im alten Ägypten. Körperliche Erziehung und Sport, Beiträge zur Sportwissenschaft, Schriften des Institutes für Leibesübungen der Universität Leipzig, 3. Würzburg.

Wilson, J. A.

1931 Ceremonial Games of the New Kingdom. JEA 17, 211 ff.

Winlock, H. E.

1923 The Museum's Excavations at Thebes. The Metropolitan Museum of Art, The Egyptian Expedition 1922—1923, Part II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, December 1923, 11 ff.

1942 Excavations at Deir el Baḥri 1911/1931. N York.

Wit, C. de

1951 Le rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancien Leiden.

1966 Ostraca. Illustrations pour l'éternité, Peintures dessins égyptiens provenant des collections nati nales de Belgique et des Pays-Bas, Musées royau d'art et d'histoire, Bruxelles, 28 octobre– décembre 1966, Hilversum, 27 ff.

Woldering, I.

1958 Ausgewählte Werke der Aegyptischen Sammlun Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover 2. erweiterte Auflage. Hannover.

Wolf, W.

1926 Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres. Lei zig.

1931 Das schöne Fest von Opet, Die Festzugsdarste lung im grossen Säulengange des Tempels v Luksor. Veröffentlichungen der Ernst von Siegl Expedition in Ägypten, Band 5. Leipzig.

1957 Die Kunst Aegyptens. Gestalt und Geschicht Stuttgart.

Wreszinski, W.

1923 Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte. (Taf. 1—424). Leipzig.

Würfel, R.

1953 Die ägyptische Fabel in Bildkunst und Literatu Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Lei zig, Jahrgang 1952/1953, Heft 3, 63 ff.

Zibelius, K.

1972 Afrikanische Orts- und Völkernamen in hier glyphischen und hieratischen Texten. Beihef zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Rei B (Geisteswissenschaften) Nr. 1. Wiesbaden.



ıdex

Tafel- und Parallelenverzeichnis

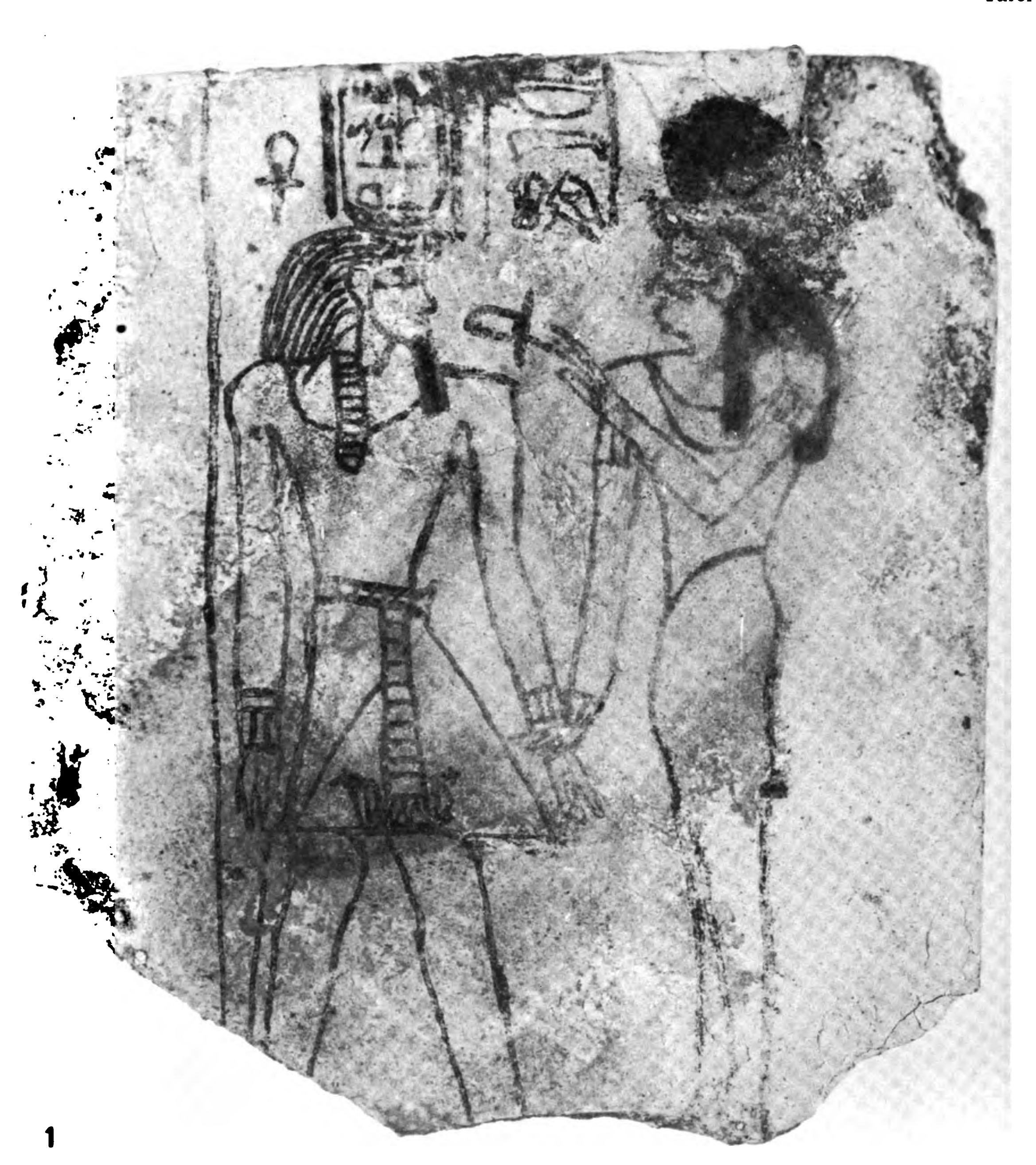
Allgemeine thematische Parallelen, die bei D, VA und BT leicht zu finden sind, sind meistens nicht besonders erwähnt.

Katalognummer:	*Tafelnummer:*	*Wichtigere Parallelen:*
1	1	D 25 108
2	2	D 25 107
3	2	Brüssel E 7359 (Werbrouck 1939, 45); Boston (Capart 1927, Taf. 70); D 25 121; ferner VA 2560, 2578
4	3	
5	3	VA 2958; BT 28—29
6	4 & 5	
7	10	
8	6	Vgl. stilistisch BT 32
9	11	Vgl. D 25 072
10	6	Stilistisch vgl. etwa D 25 159; K 26
11	7	K 34
12	8	
13	9	
14	9	
15	10	
16	10	VA 2938
17	9	
18	12	
19	13	Vgl. VA 2469 ff., auch 2893
20	14	Vgl. BT 26
21	15	
22	15	
23	16	
24	16	
25	16	
26	17	D 25 043
27	17	
28	18	VA 2622, vgl. D 25 071
29	19	
30	20	
31	18	Vgl. Leclant 1960, 40 ff.
32	18	
33	21	
34	21	

Katalognummer:	*Tafelnummer:*	*Wichtigere Parallelen:*
35	22	VA 2731, 3013; BT 87; Brüssel E 6573 (Werbrouck 1953, 105); Turin 11[illegible] und 127 (Mekhitarian 1957, 61 f.)
36	23	
37	23	Vgl. BT 88
38	22	
39	24	VA 2816
40	24 & 25	
41	25	
42	26	
43	26	
44	26	
45	27	VA 2998
46	27	
47	28	VA 2723
48	29	
49	28	
50	30	Vgl. K 38
51	31	D 25 041
52	31	D 25 031, 25 032
53	30	
54	32	
55	32	
56	33	
57	34	H 7; Davies 1922—1923 II, Taf. 79 B
58	34	
59	35	
60	35	
61	36	
62	37	
63	37	
64	38	BT 51
65	39	Brüssel E 6770 (Werbrouck 1953, 99); D 25 132; BT 52
66	39	Siehe Nr. 65
67	39	VA 2450
68	38	
69	40	
70	40	
71	42	
72	41	Vgl. BT 52
73	40	
74	41	VA 2524
75	41	
76	42	
77	42	
78	44	
79	43	D 25 272; VA 2931
80	43	
81	45	
82	45	Vgl. VA 2169
83	46	
84	46	
85	46	
86	47	VA 2070; K 1; BT 110
87	49	

Katalognummer:	*Tafelnummer:*	*Wichtigere Parallelen:*
88	47	VA 2063—2064; Brüssel E 6771 (Werbrouck 1953, 101)
89	48	VA 2067, 2076; Brüssel E 6314 (Werbrouck 1953, 100); BT 106—108
90	49	VA 2069, 2074, 2081, 2083, 2755; Brüssel E 6314 (Werbrouck 1953, 100); BT 106, 107
91	48	
92	49	
93	49	
94	50	
95	50	Brüssel E 6435 (Werbrouck 1953, 102); VA 2071; ferner typologisch New York: Hayes 1959, 392
96	51	
97	51	Brüssel E 6434 (Werbrouck 1953, 107)
98	53	
99	52	Brüssel E 6372 (Werbrouck 1953, 102)
00	53	Vgl. VA 2072
01	54	Stilistisch VA 2116
02	52	
03	55	VA 2035 ff., 2041; Davies 1917, Taf. 51: 3; Brüssel E 6437, stilistisch auch E 6377 (Werbrouck 1953, 103 und 1932, 108)
04	55	VA 2035 ff., 2044, 2047; BT 120
05	56	VA 2001 ff.; BT 122
06	55	VA 2001 ff.; BT 122
07	55	
08	59	Vgl. VA 2274 ff.
09	57	VA 2291; K 12
10	58	
11	59	VA 2846
12	59	
13	60	
14	60	
15	60	
16	61	
17	61	
18	62	
19	62	
20	62 & 63	
21	63	
22	63	
23	63	
24	64	VA 2809—2810 (Katze)
25	64	VA 2674
26	65	Vgl. VA 2304, 2305; BT 97
27	66	Stilistisch VA 2309; BT 95; Brüssel E 6727 und 6442 (Werbrouck 1934, 139 und 1953, 110)
28	66	
29	67	VA 2264 ff.
30	67	Chicago 13 951 (Brunner-Traut 1968, Abb. 9); Kairo 29/12/21/2 (ibidem Abb. 11)
31	68	
32	69	
33	70	
34	70	
35	71	VA 2341; BT 70
36	72	Vgl. VA 2335 ff.

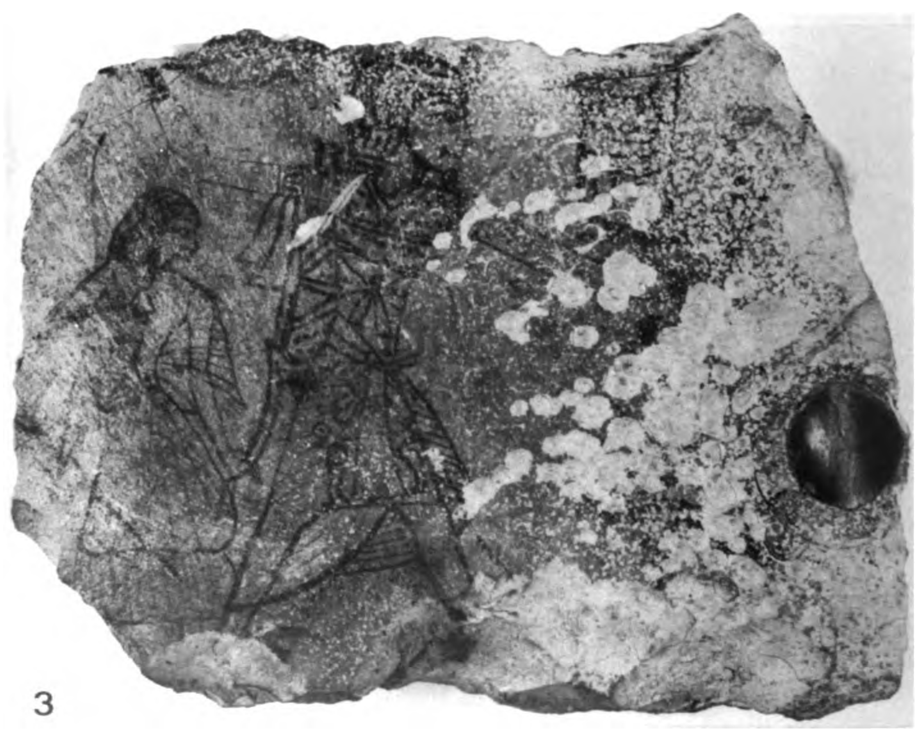
Katalognummer:	*Tafelnummer:*	*Wichtigere Parallelen:*
137	70	VA 2512
138	73	
139	76	
140	76	
141	74	
142	77	
143	74	D 25 195
144	75	
145	78	BT 42 (Affe)
146	77	
147	79	
148	79	D 25 315 ff.; Daressy 1902, 24 105 ff.; Bruyère 1953, Taf. 18
149	80	BT 153; vgl. Bruyère 1937 A, 62



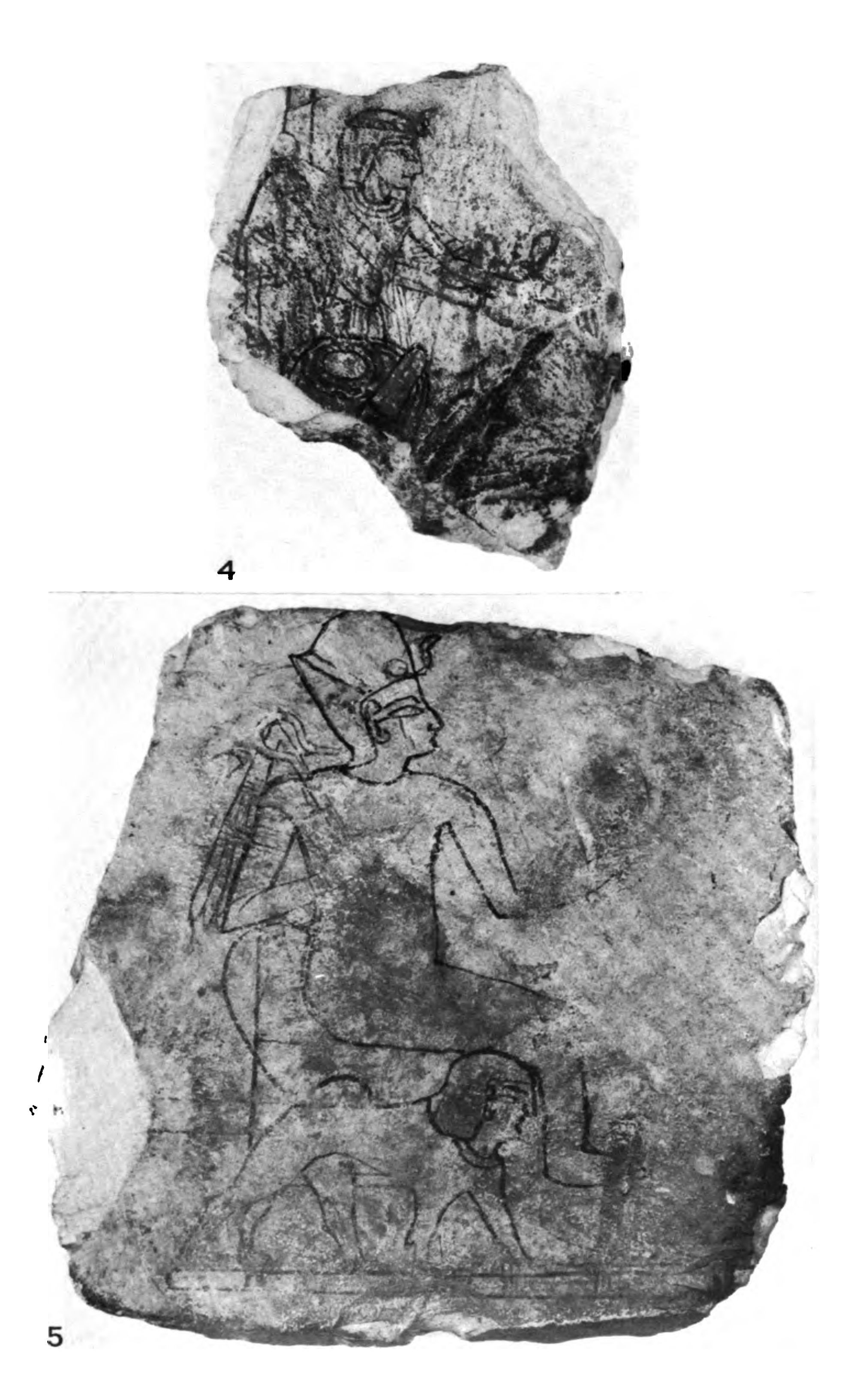
1



2



3

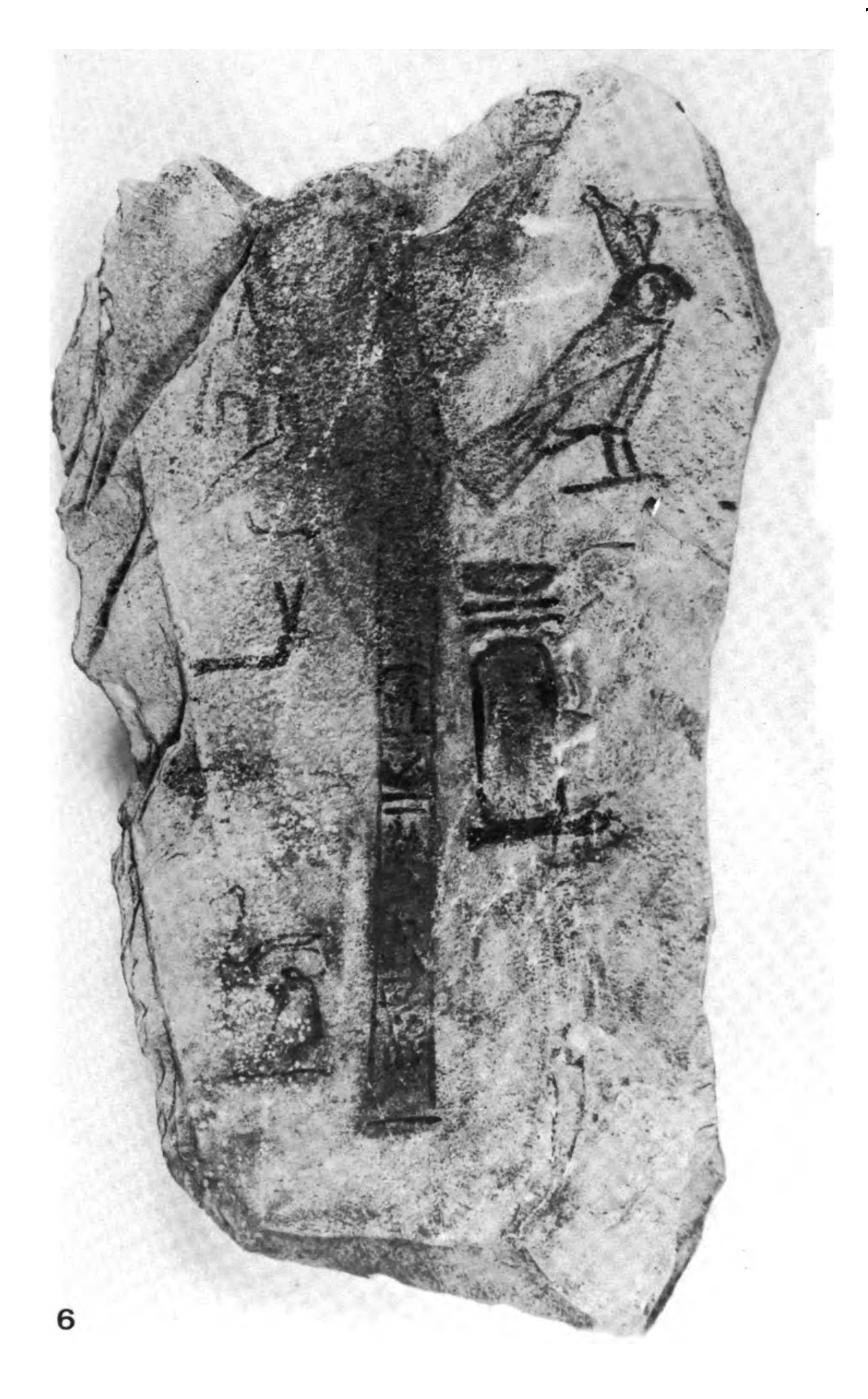


4

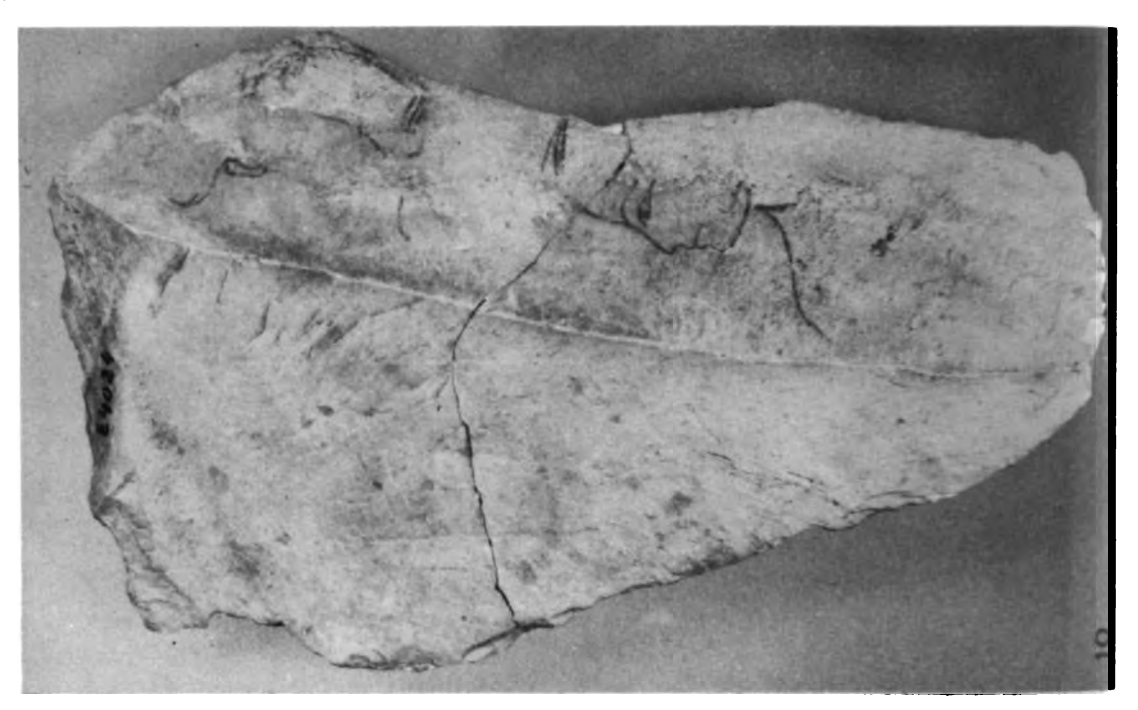
5



6

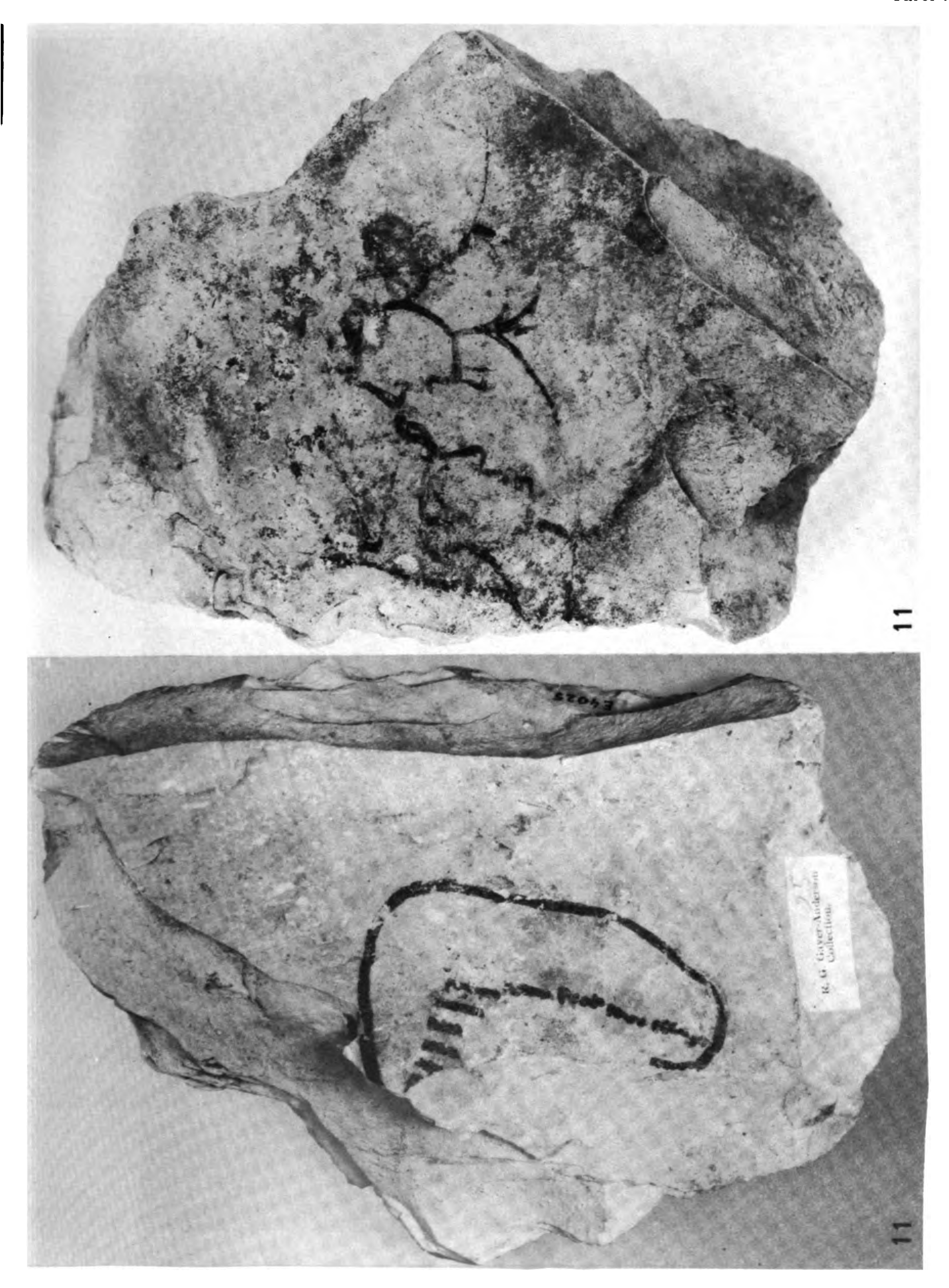


6





8



11

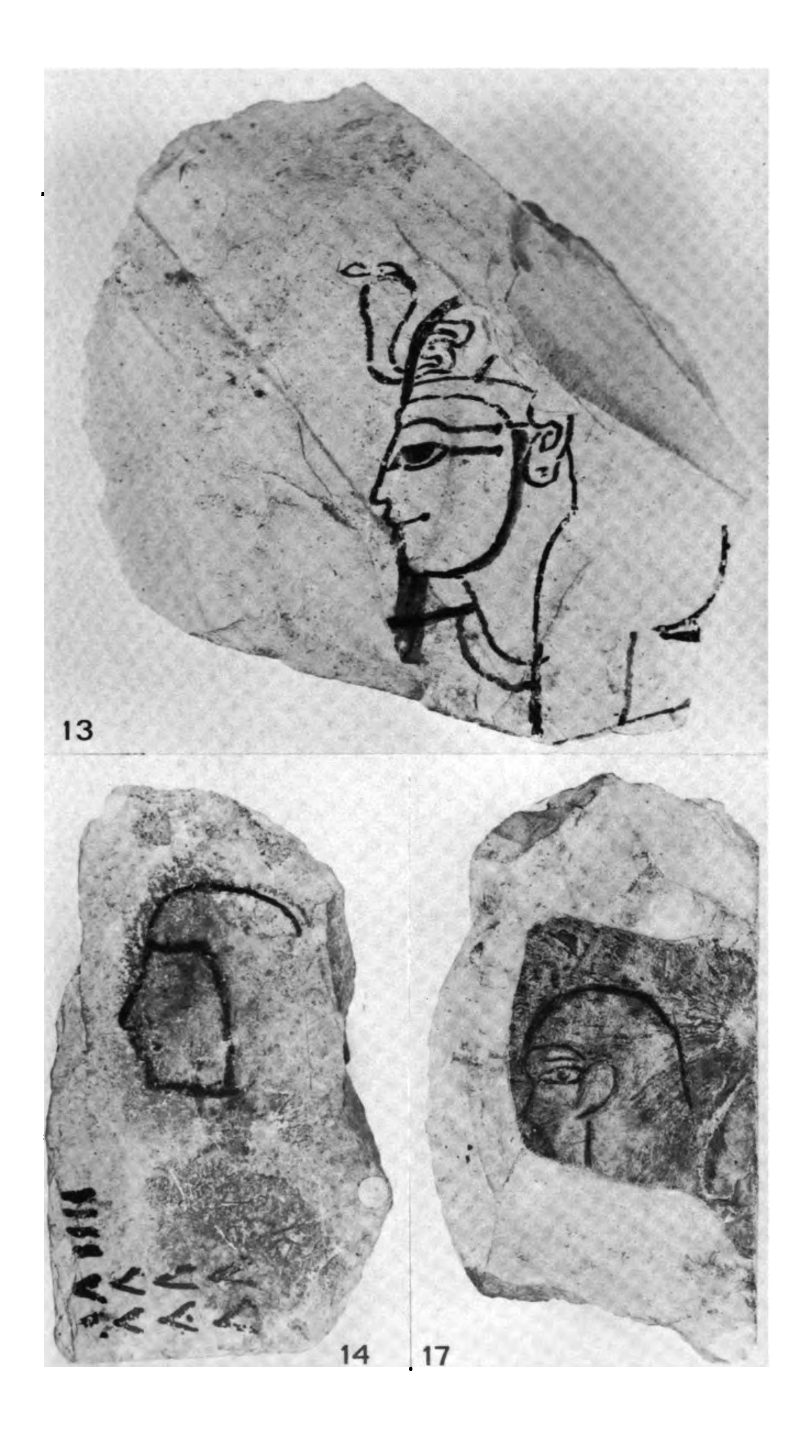
11

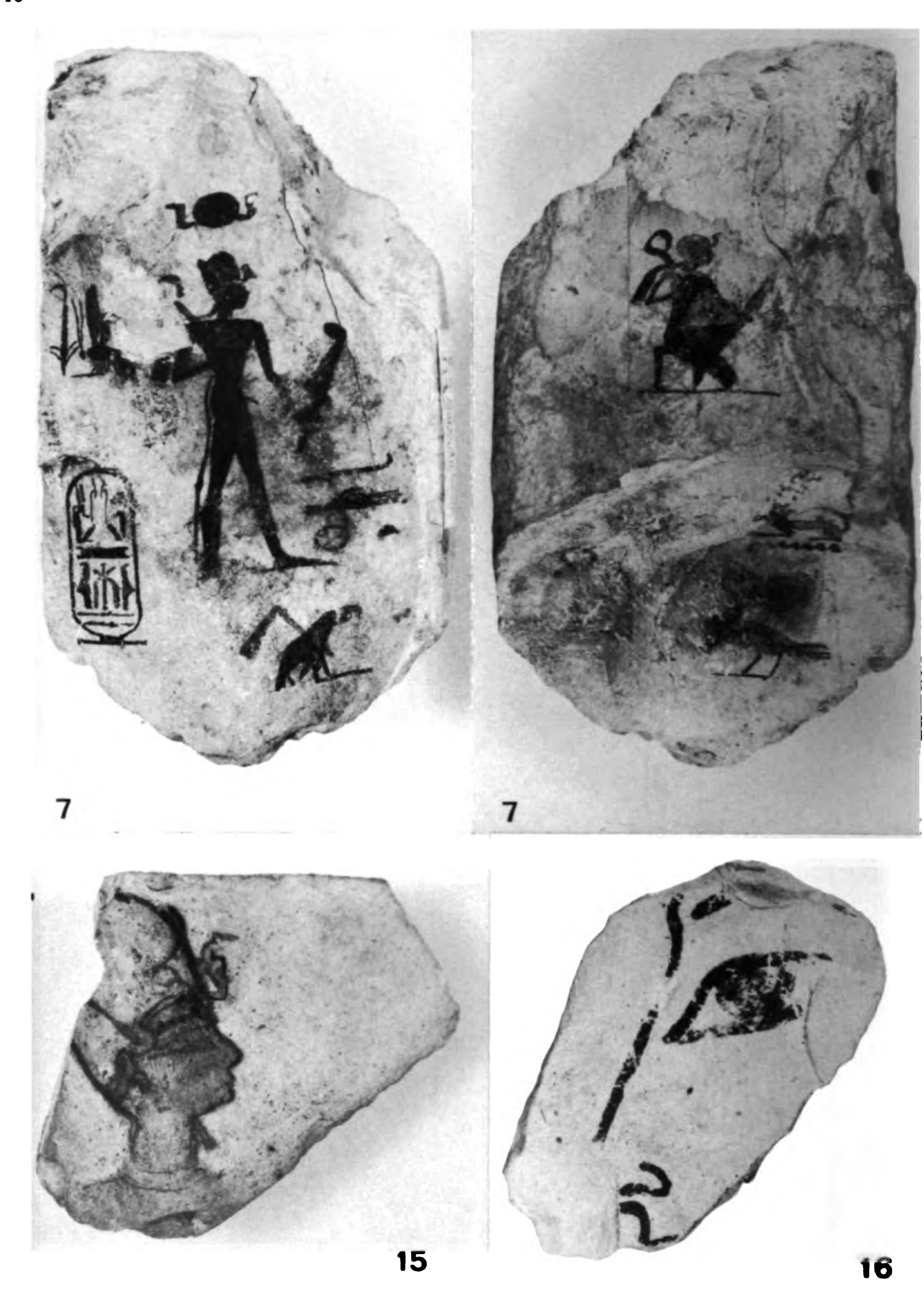


12



12


13
14
17



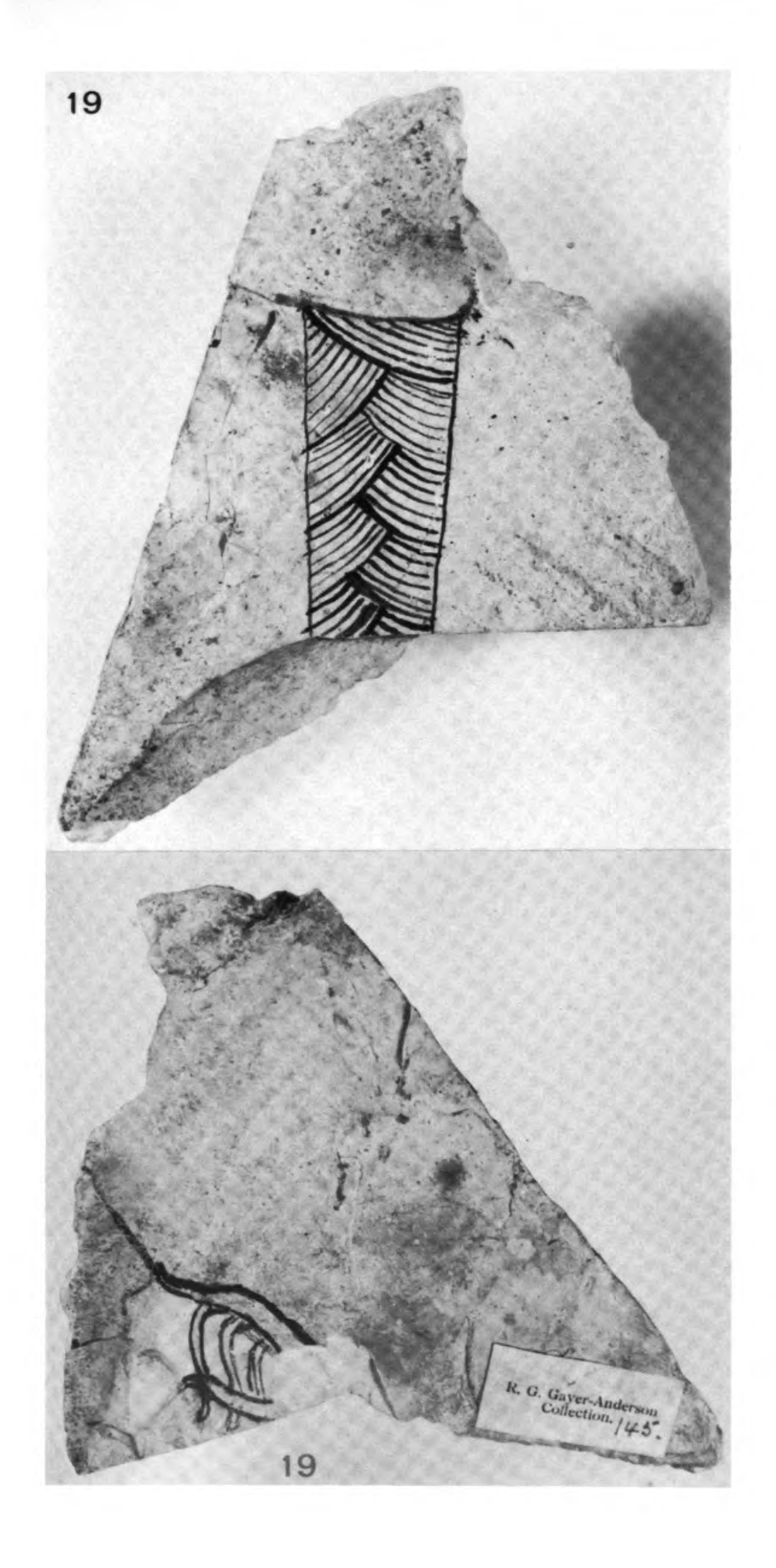
7 7

15 16



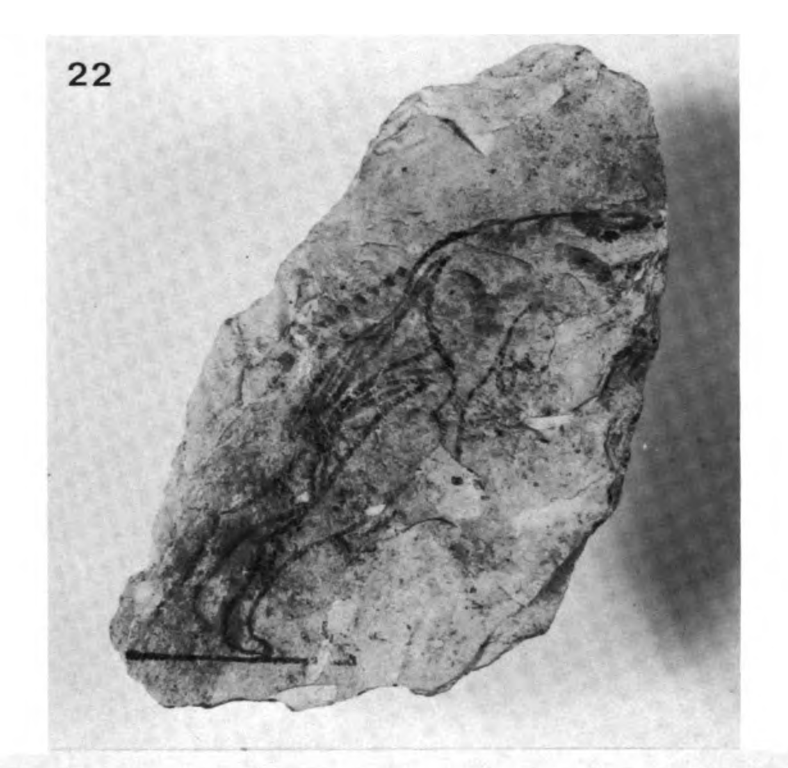


18


19
R. G. Gayer-Anderson
Collection. 145.
19



20



22

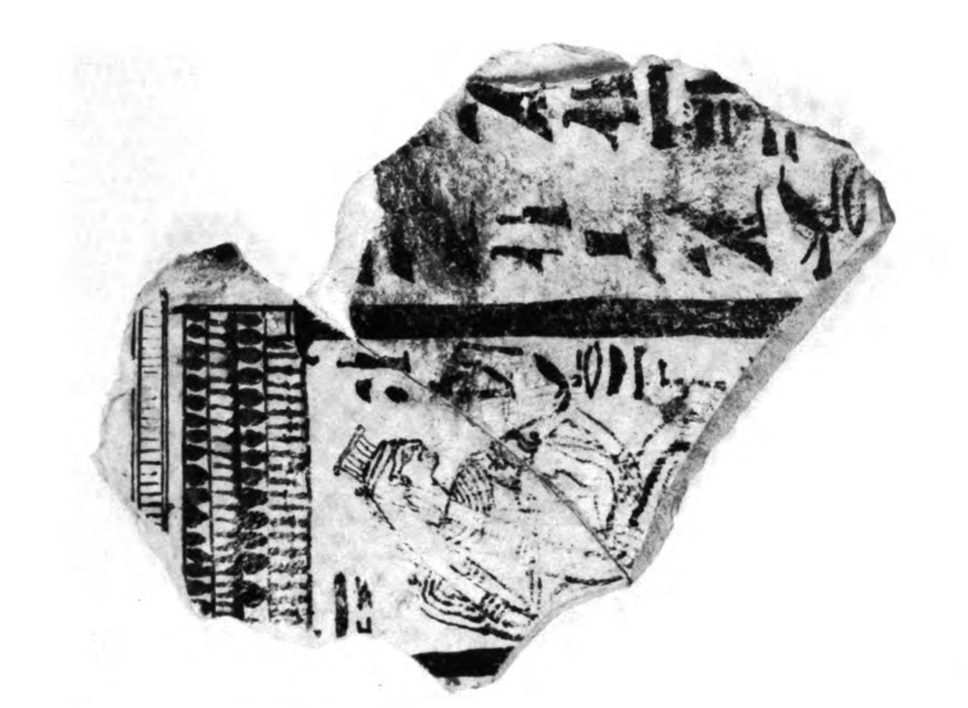
21



23

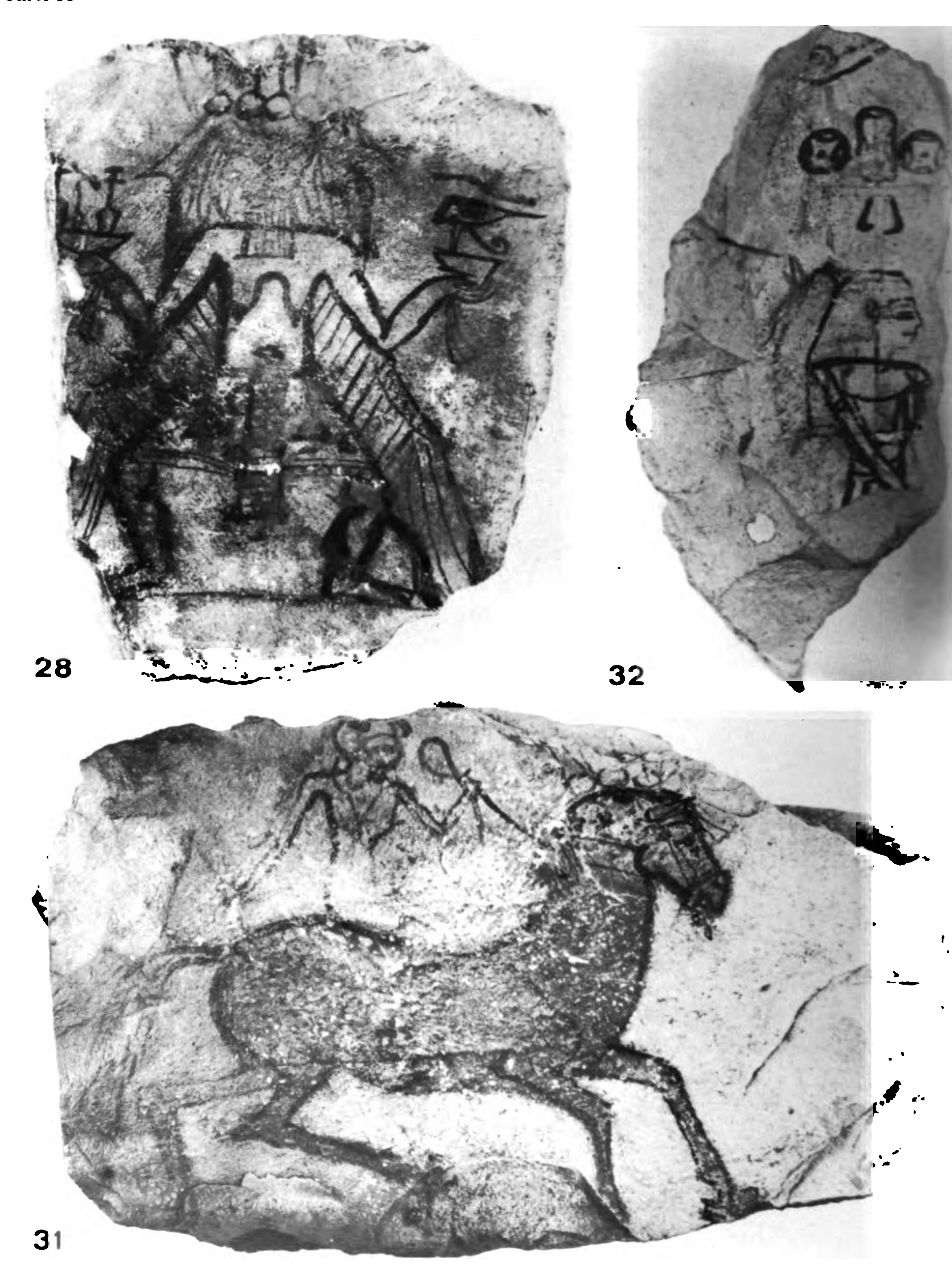
25

24



27

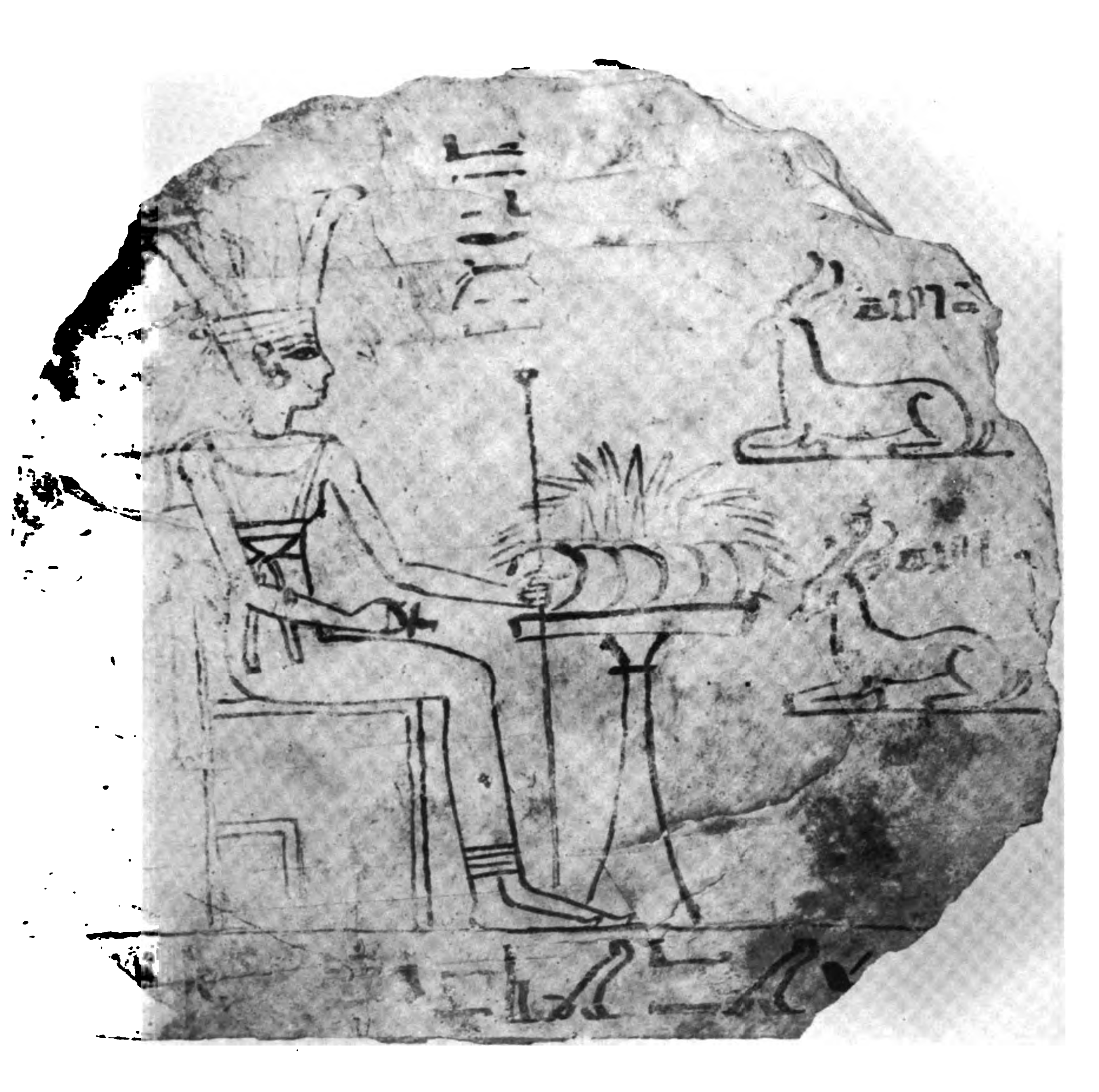
26



28

32

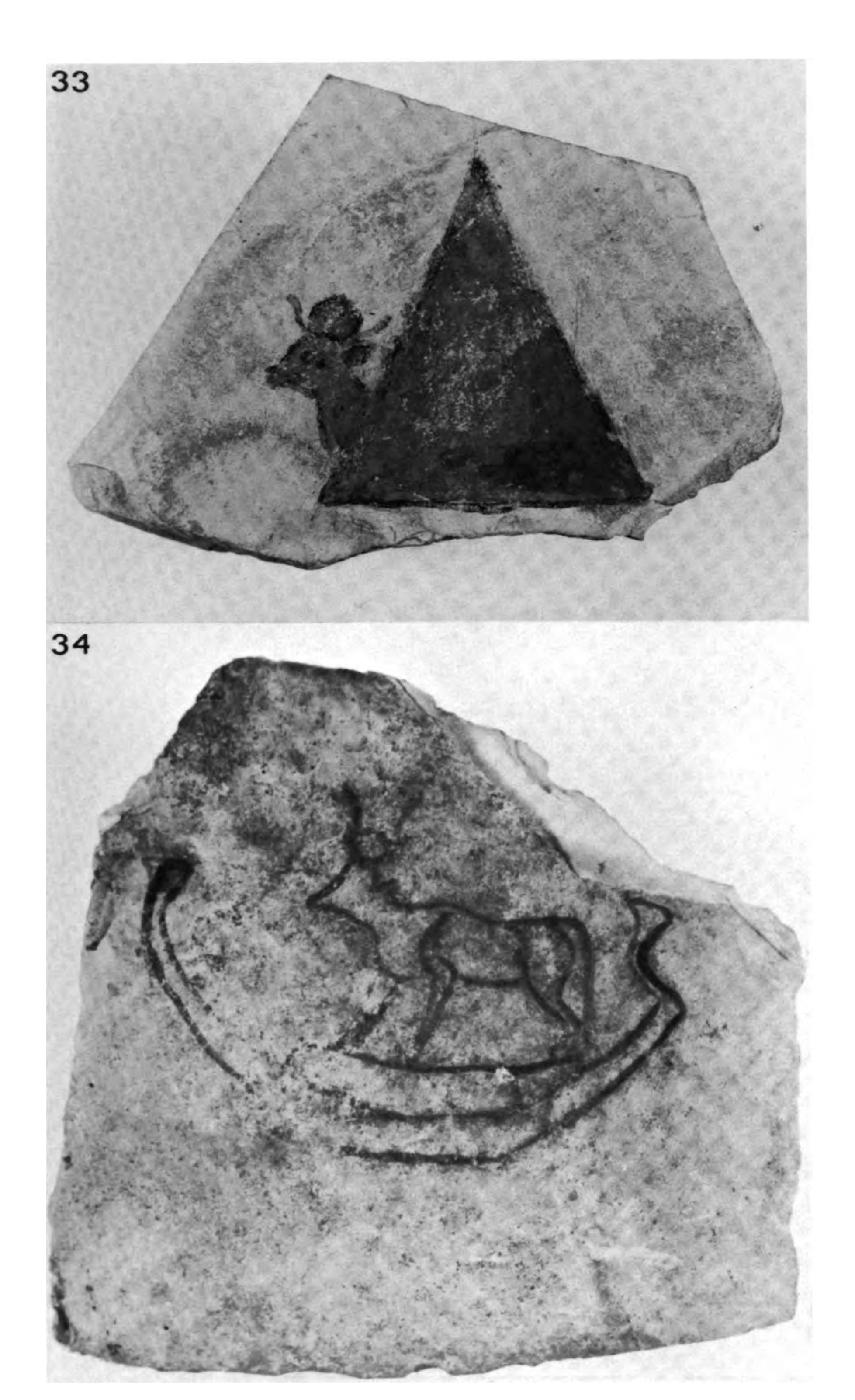
31



29



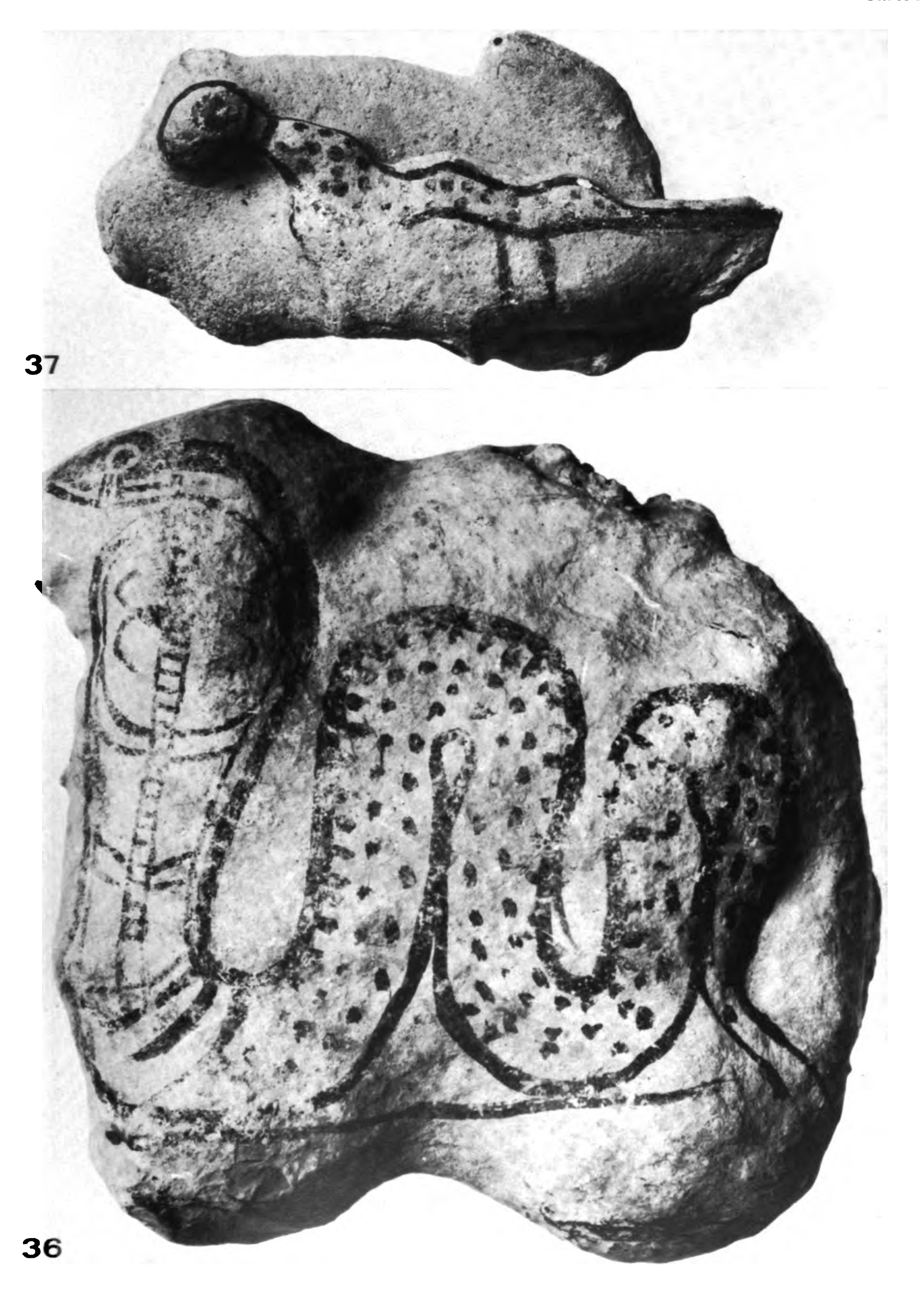
30


33
34



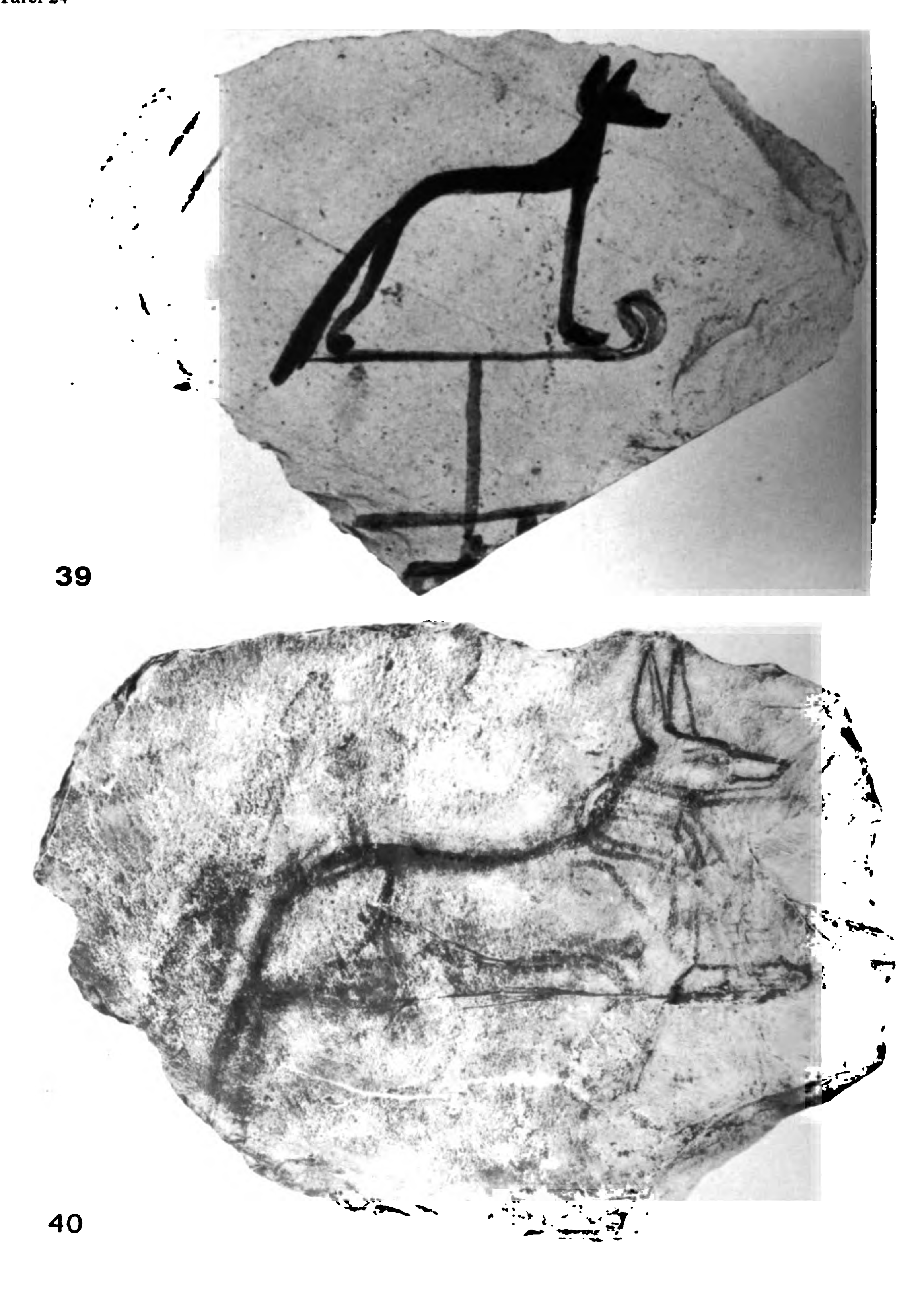
35

38



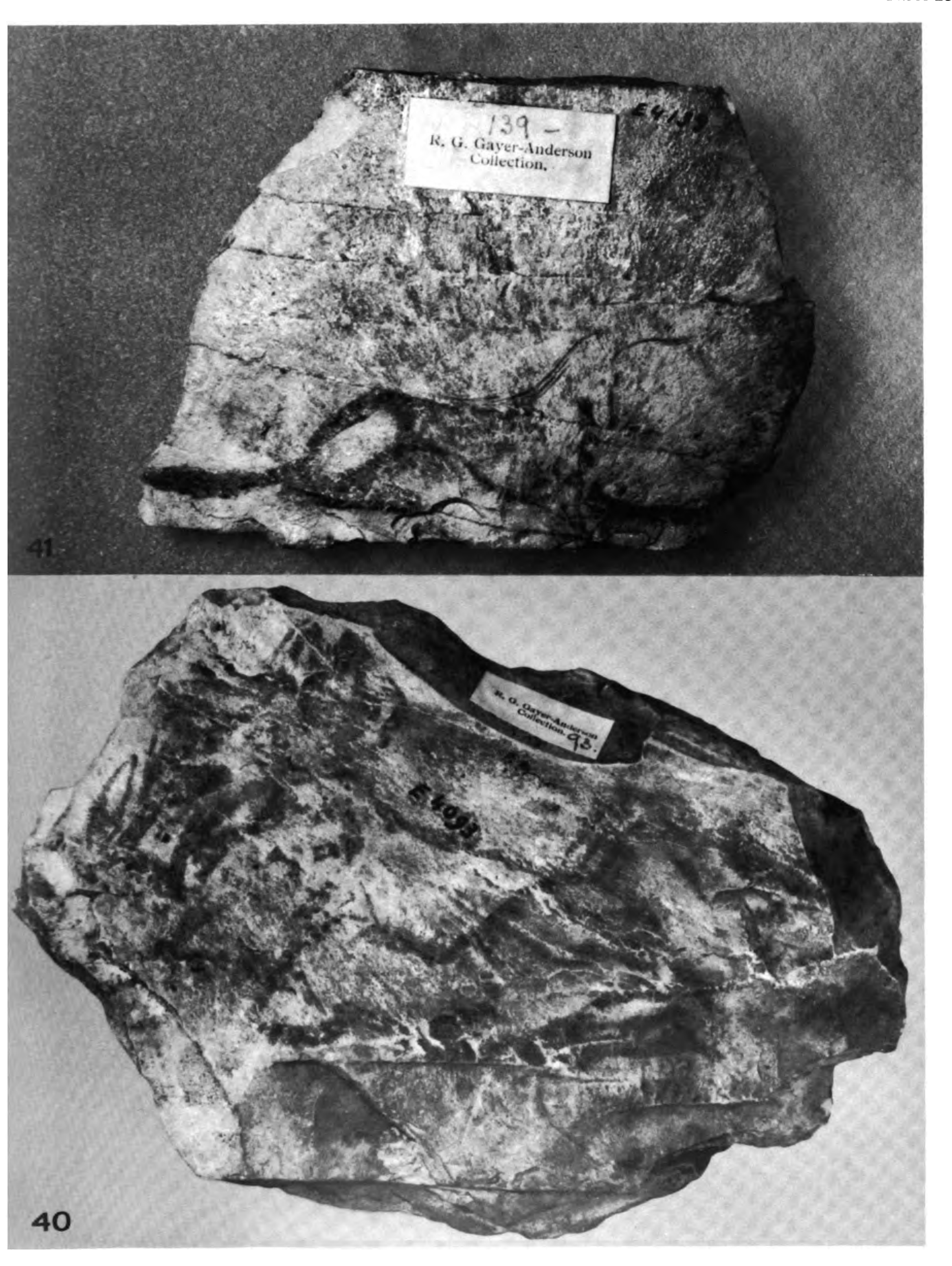
37

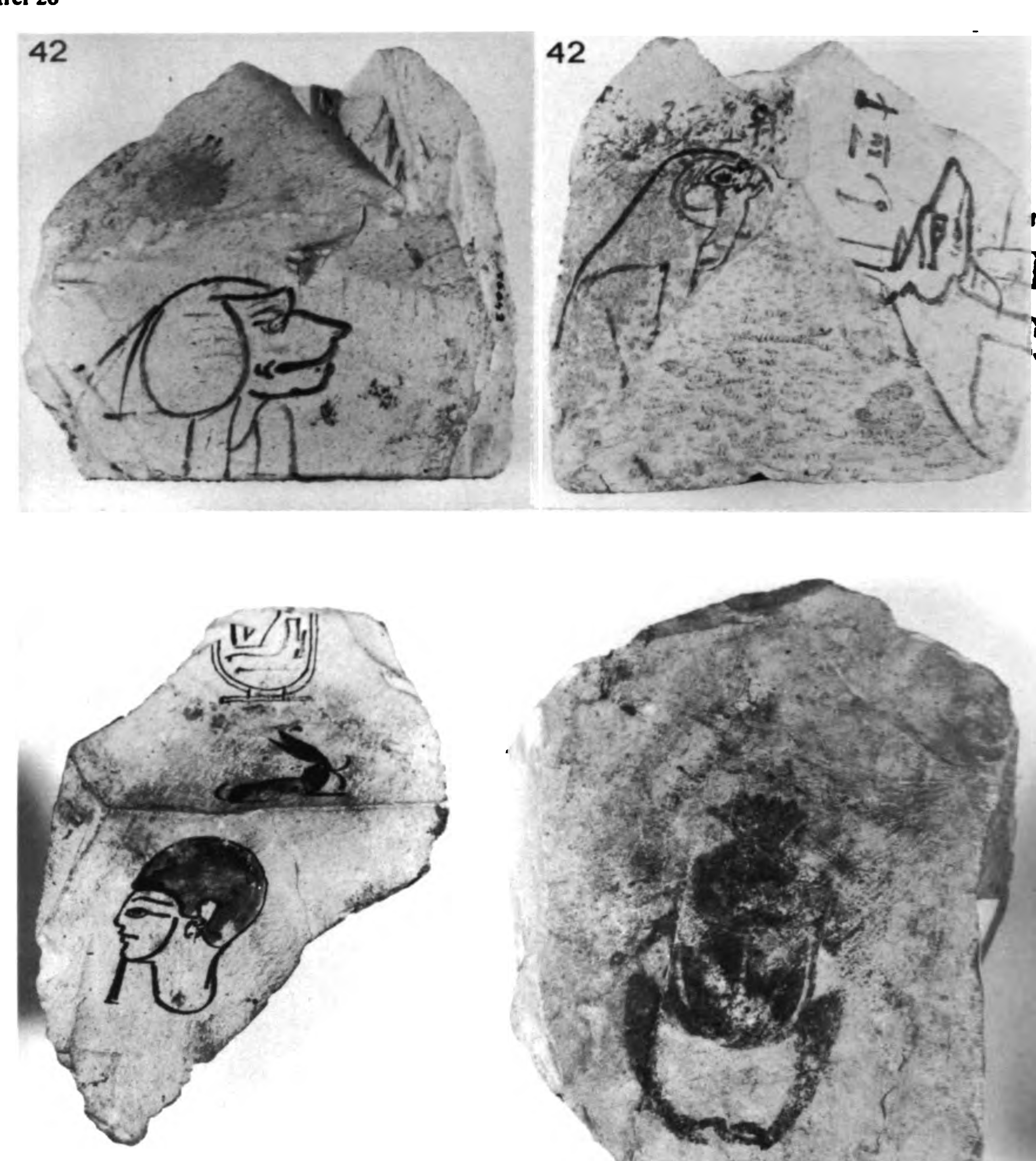
36

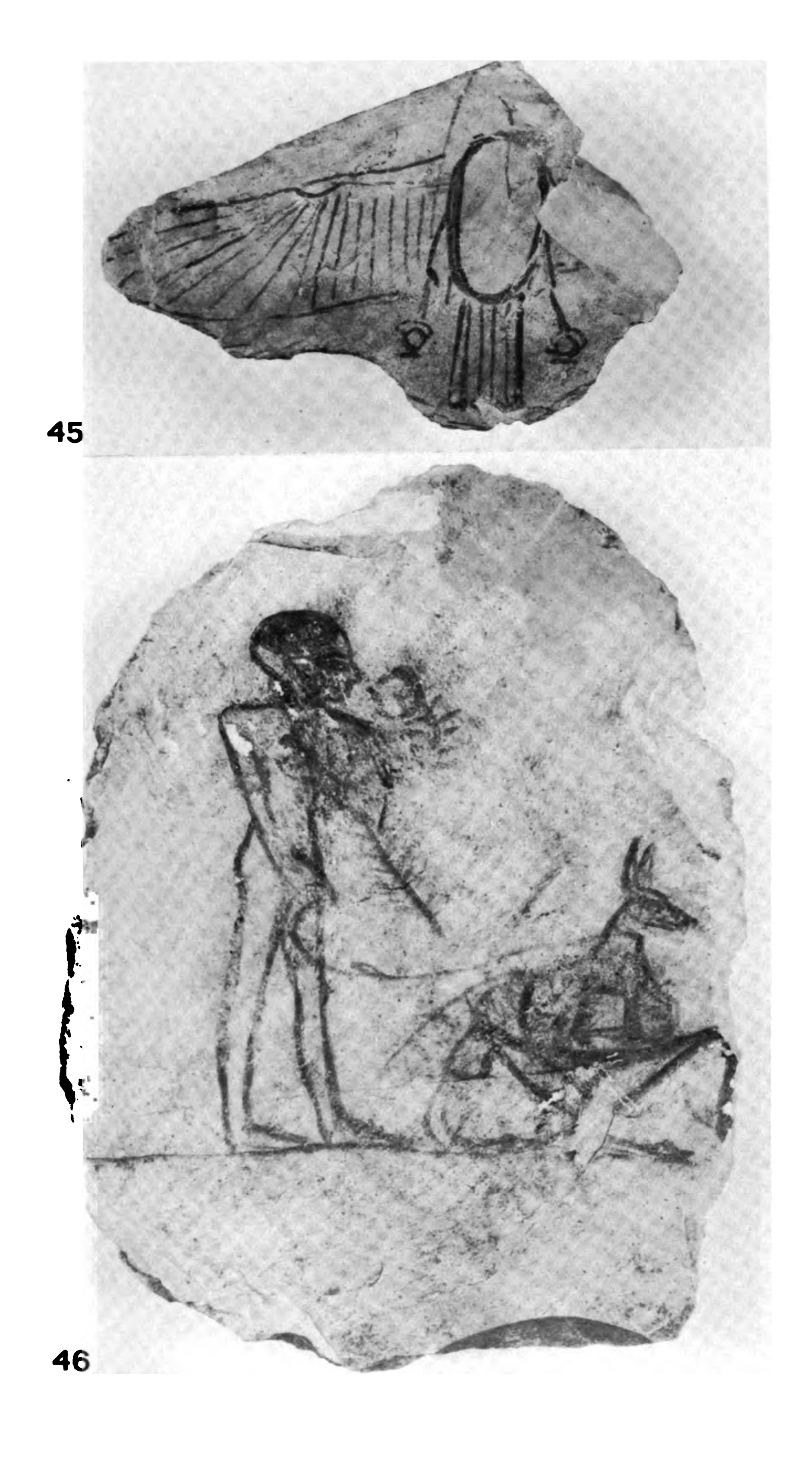


39

40


139 -
R. G. Gayer-Anderson
Collection.
E4139
41
R. G. Gayer-Anderson
Collection. 93.
E 4093
40


42
42
43
44



45

46

49



47

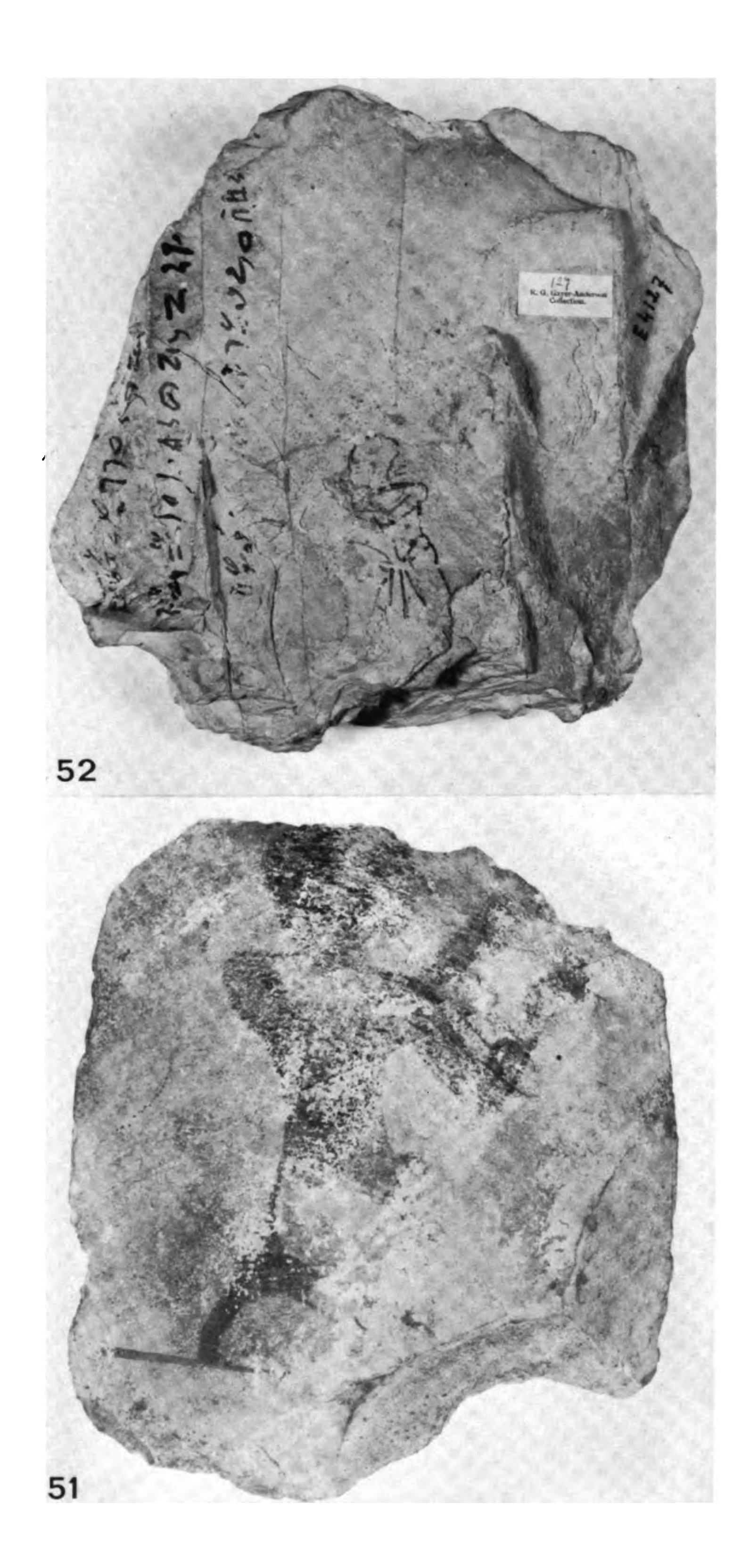


48



50

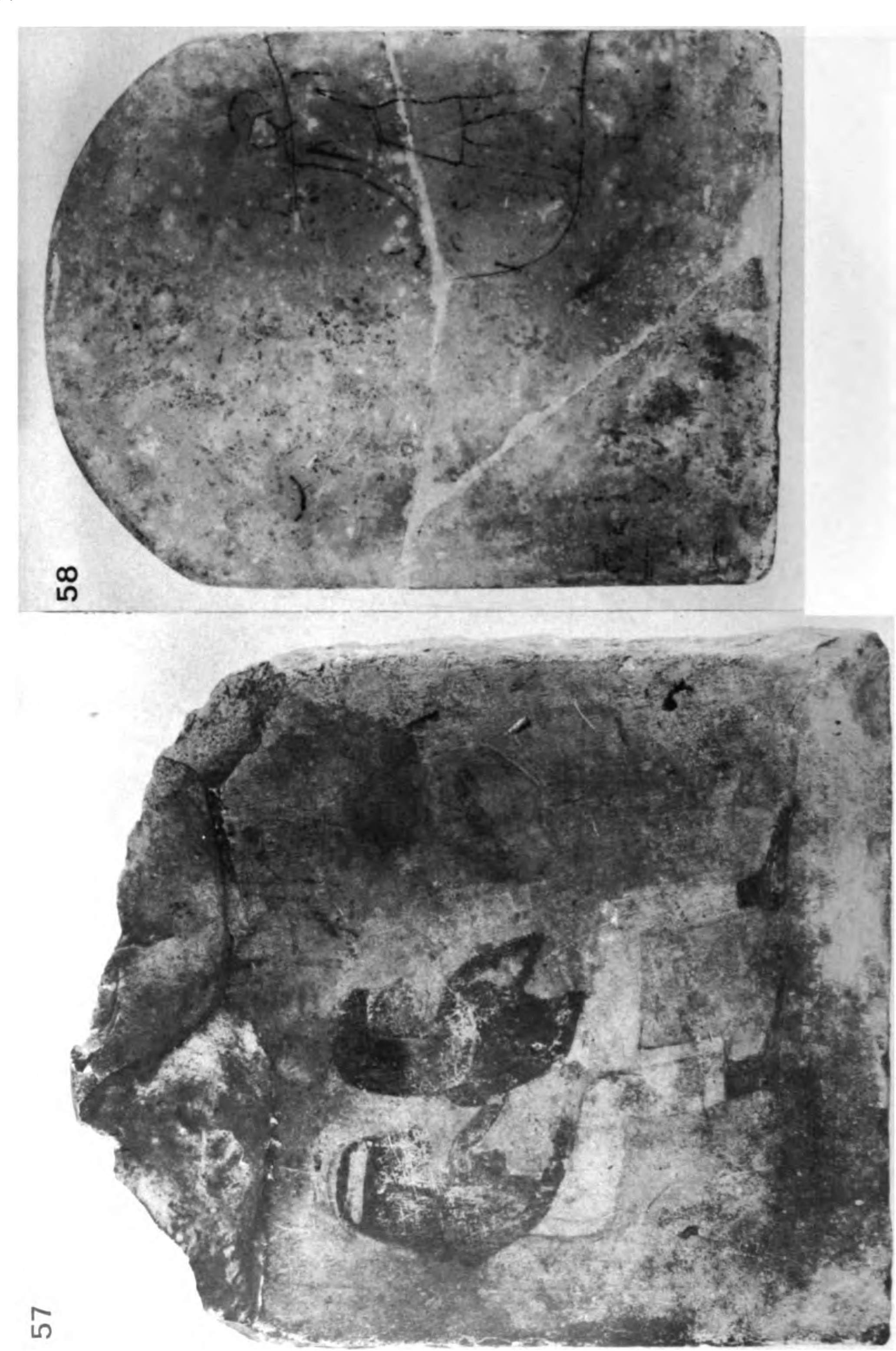
53

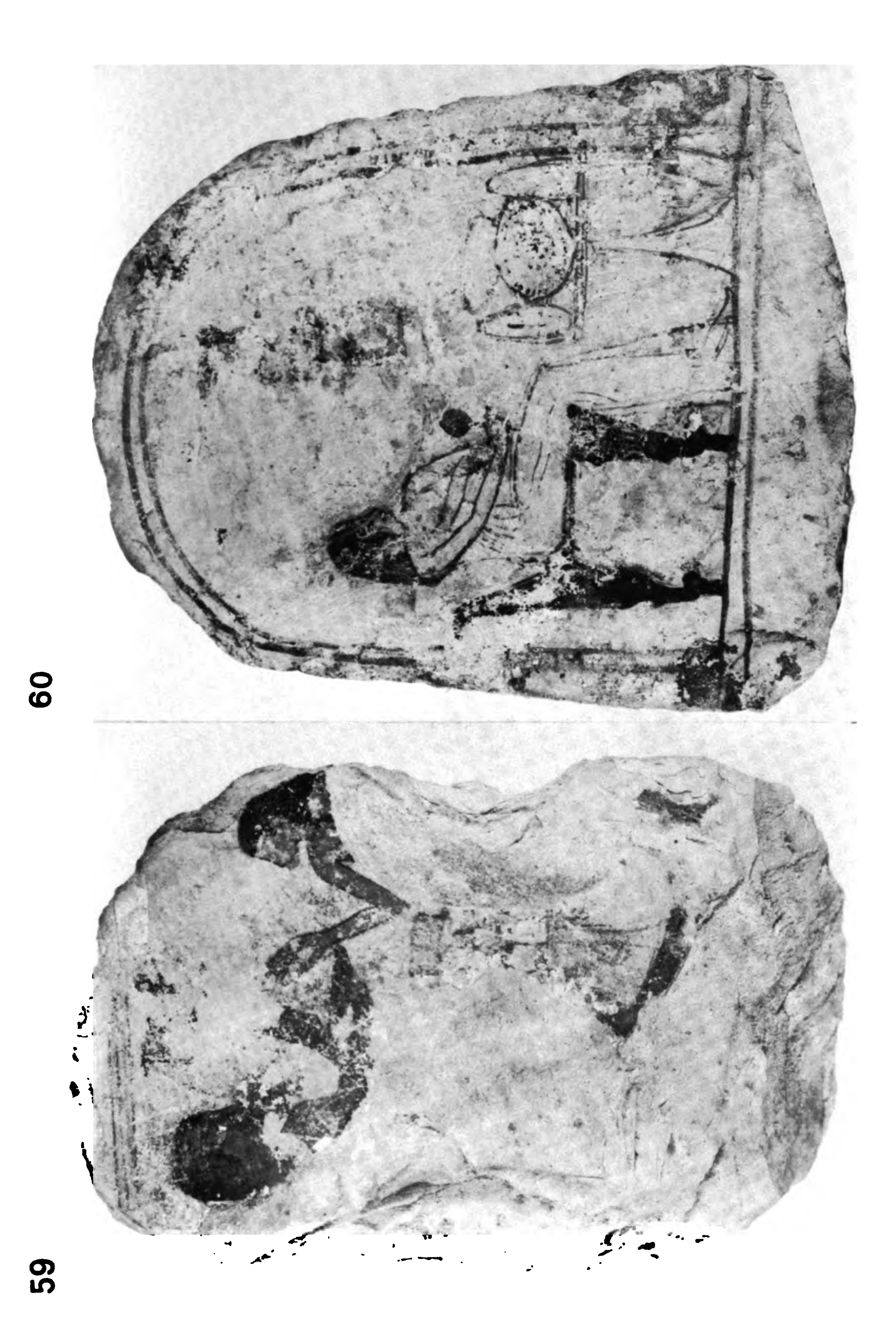

127
R. G. Gayer-Anderson
Collection.
E4127
52
51

55

54


56


58
57

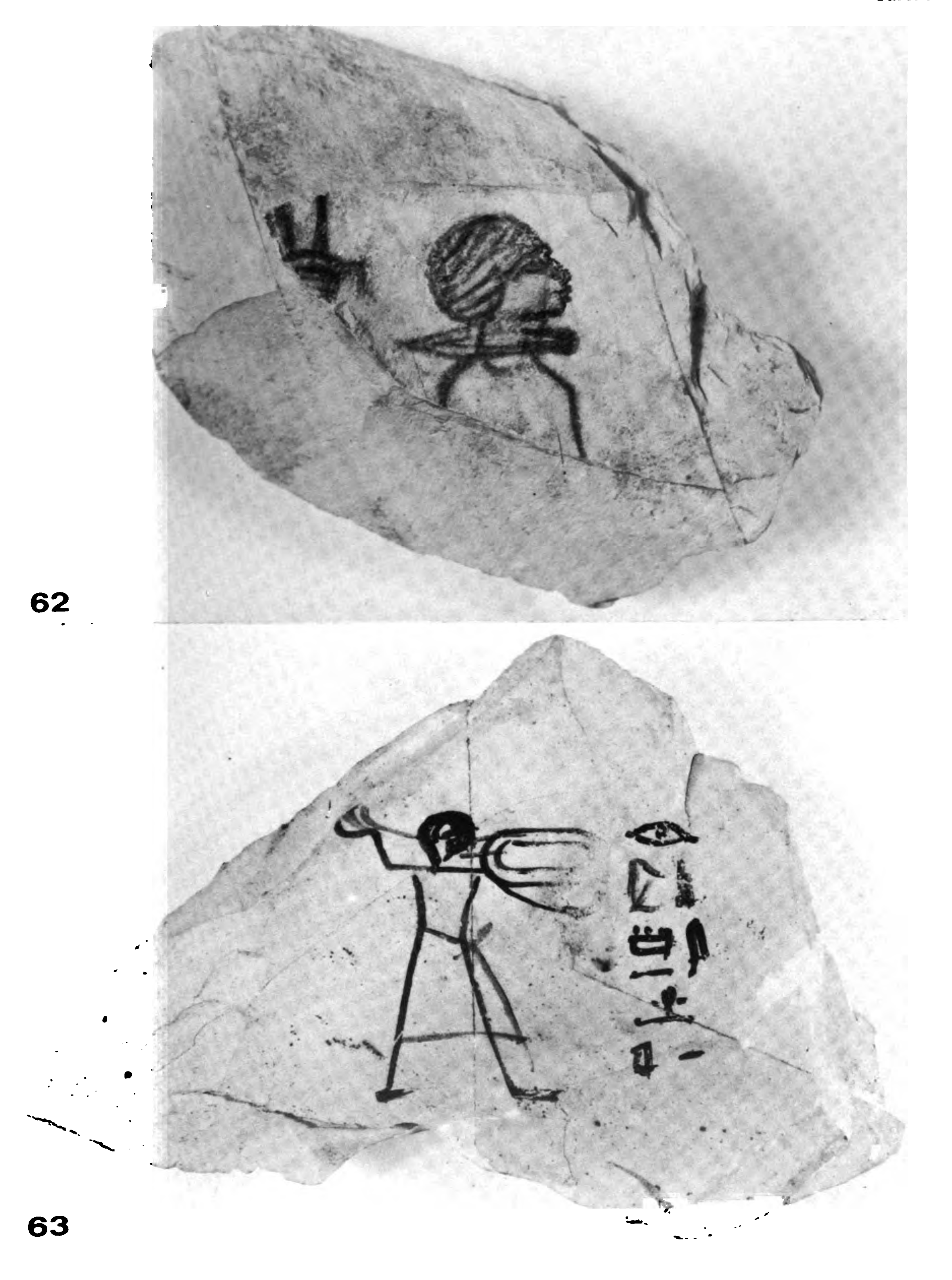


60

59

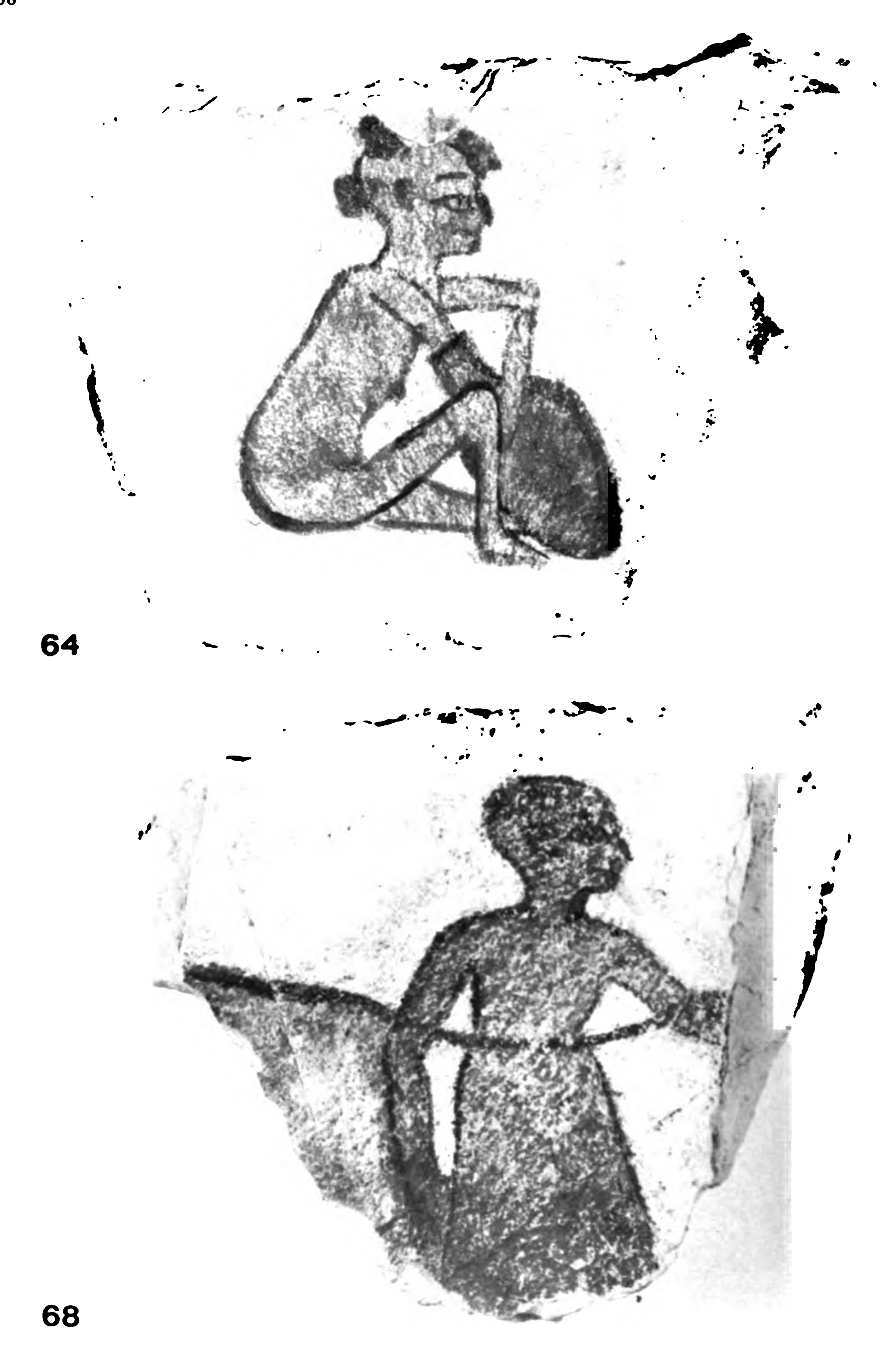


61



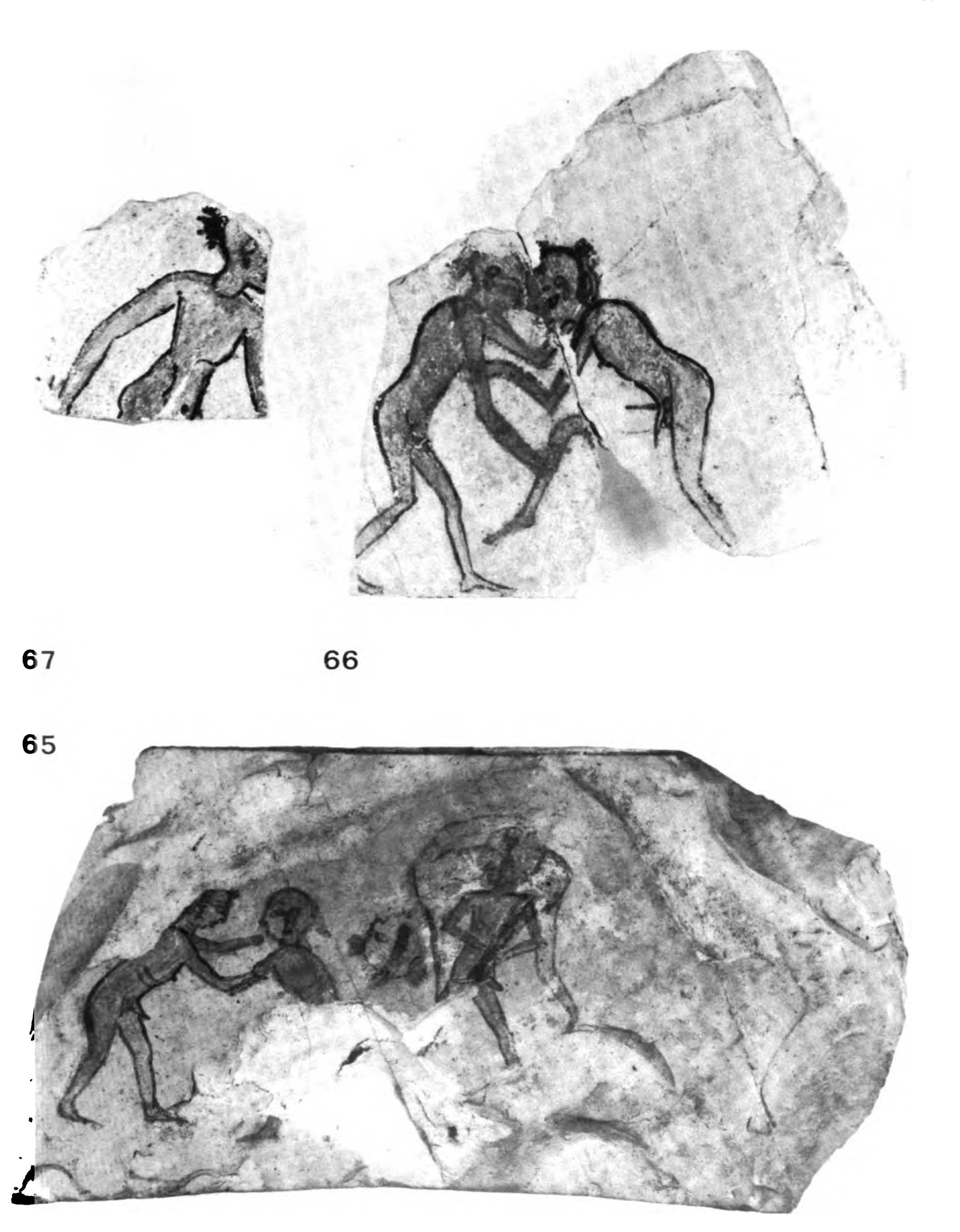
62

63



64

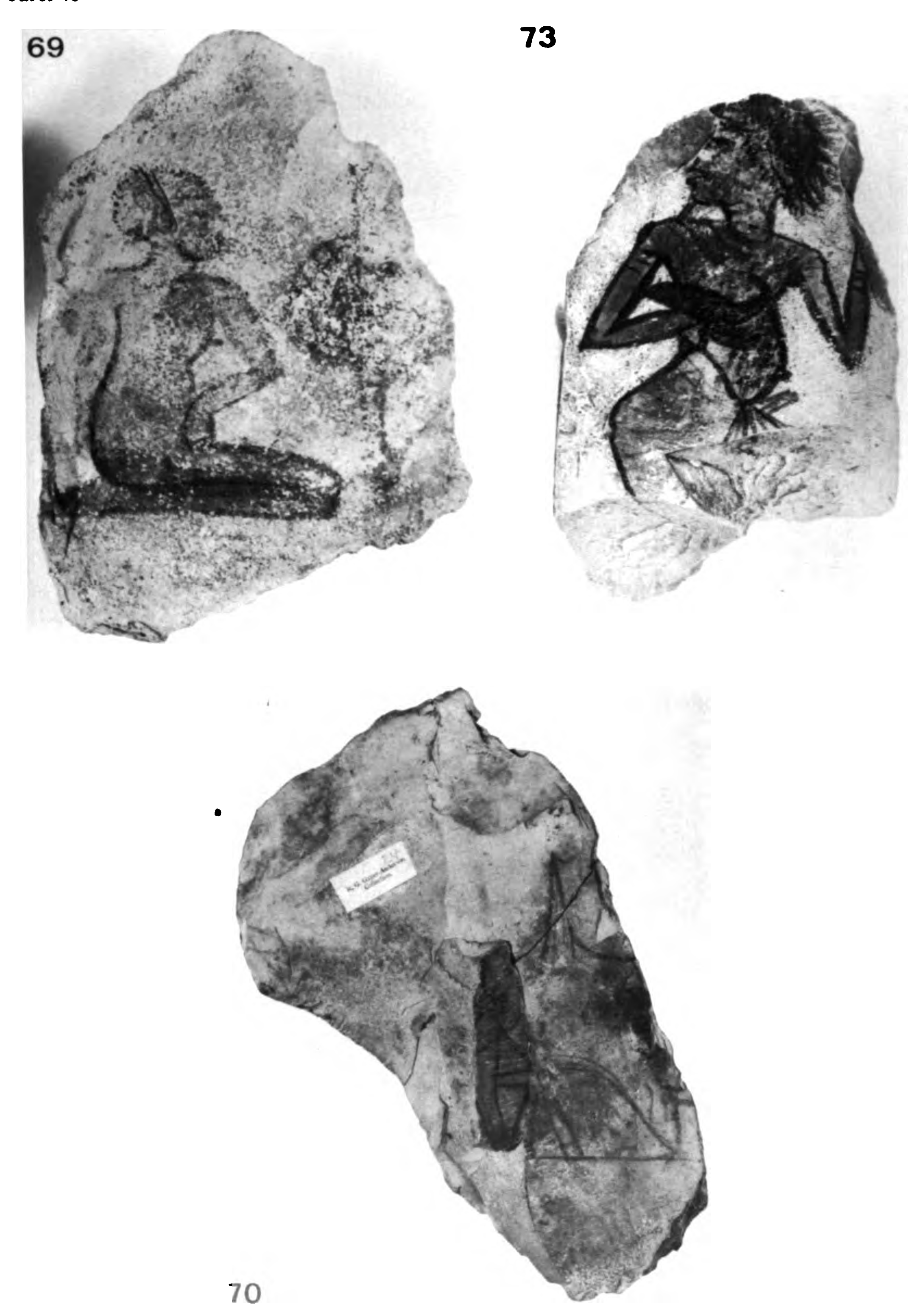
68



67

66

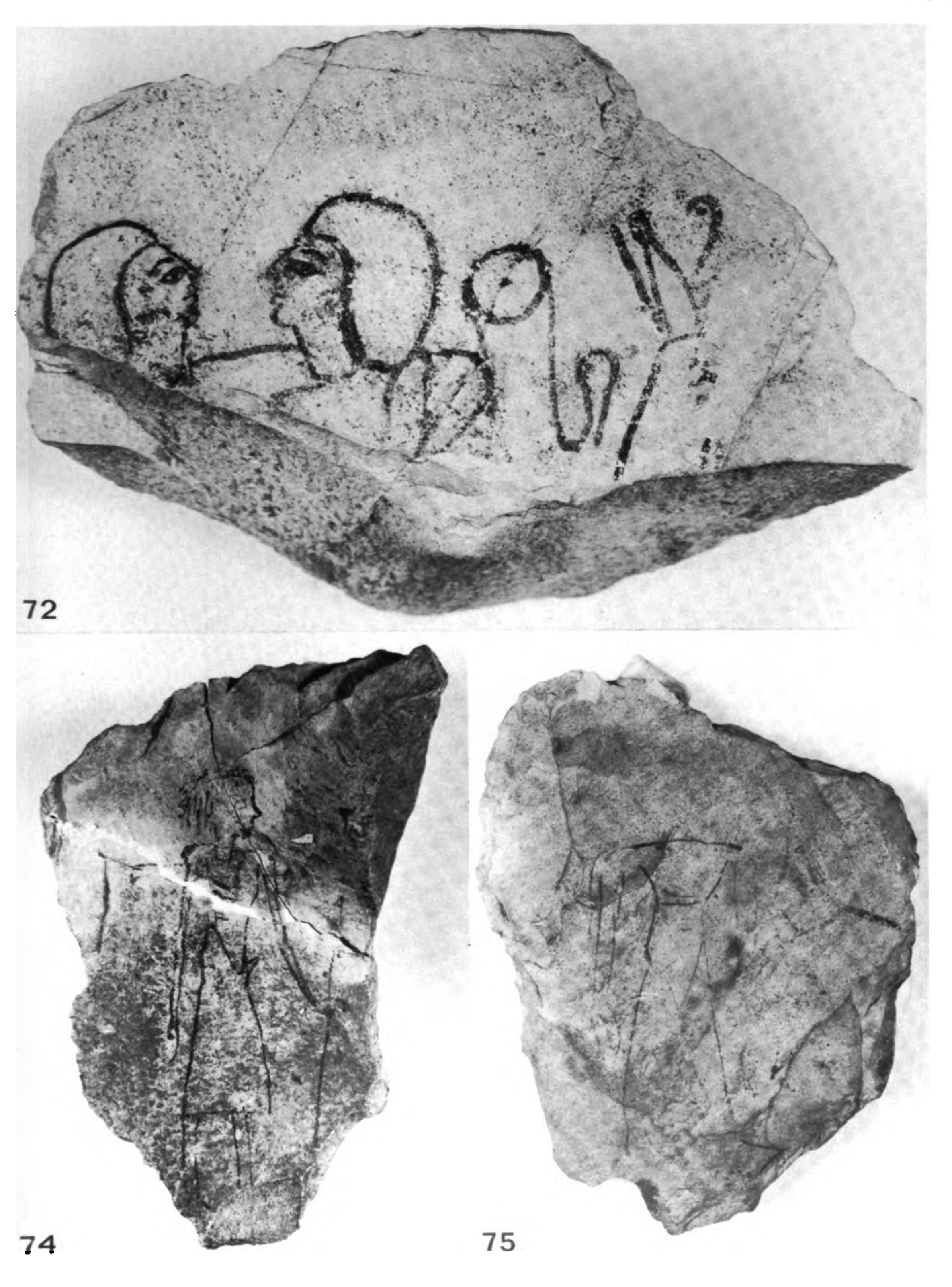
65

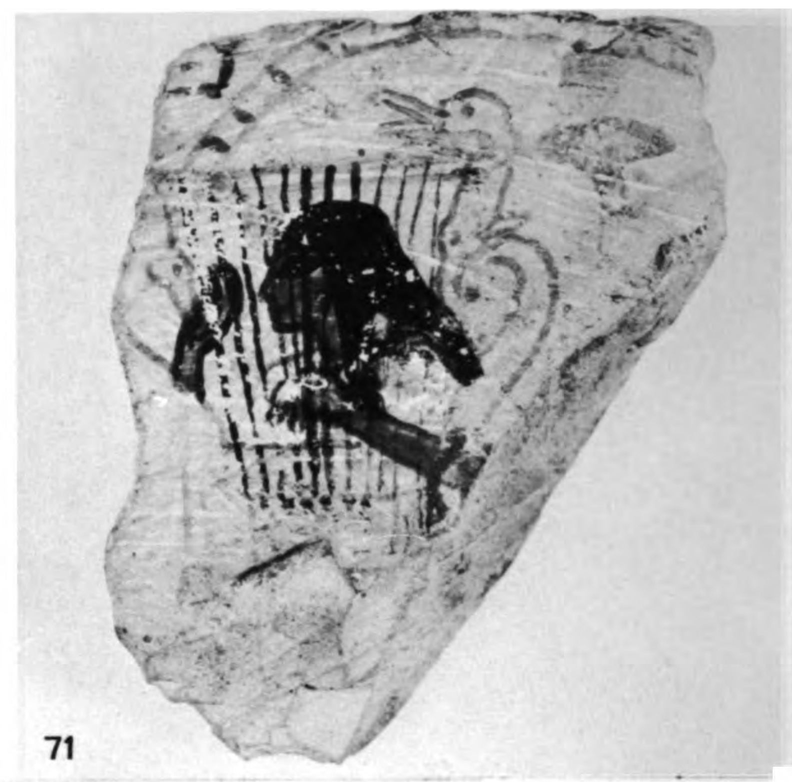


69

73

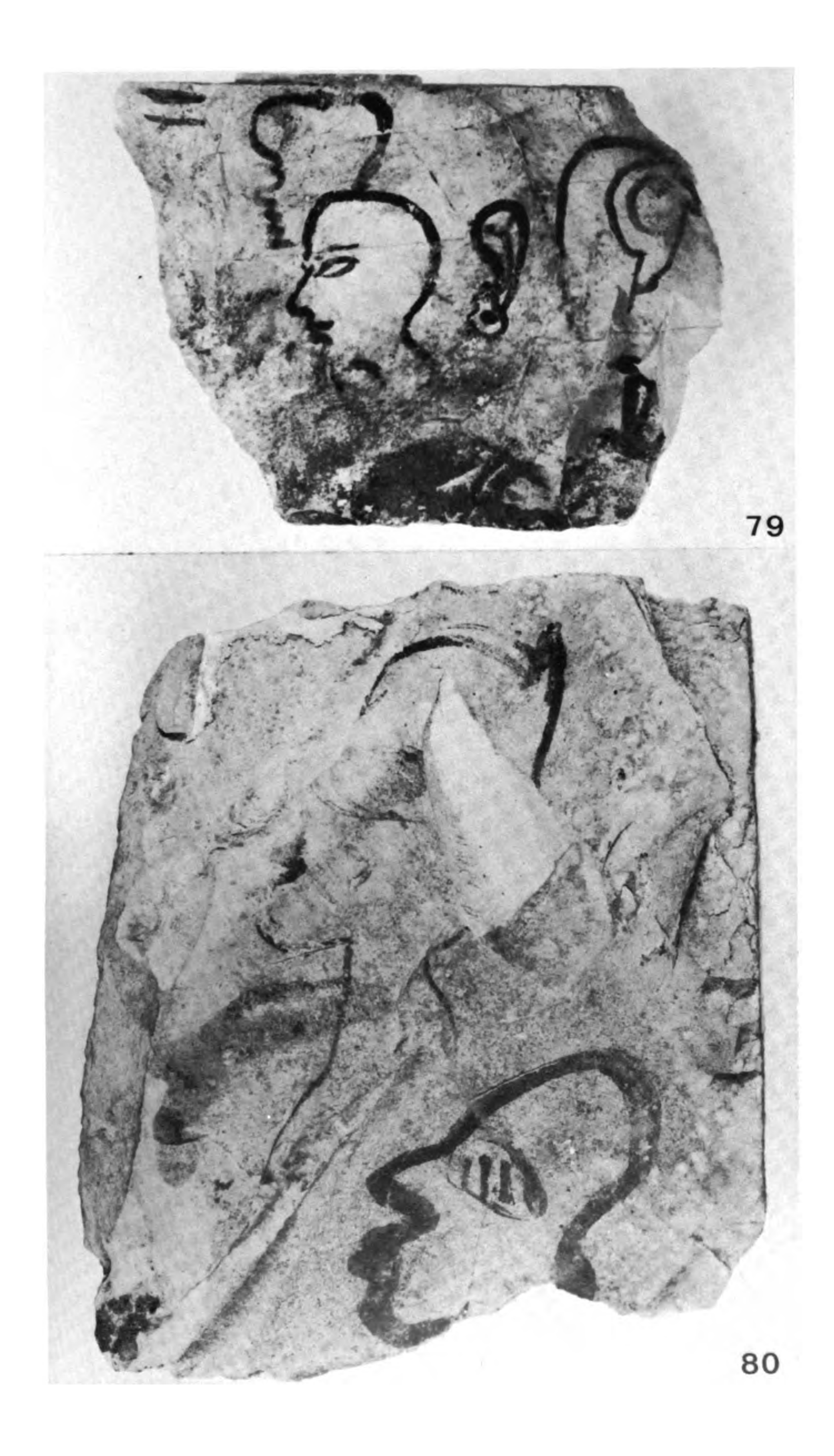
70


72
74
75

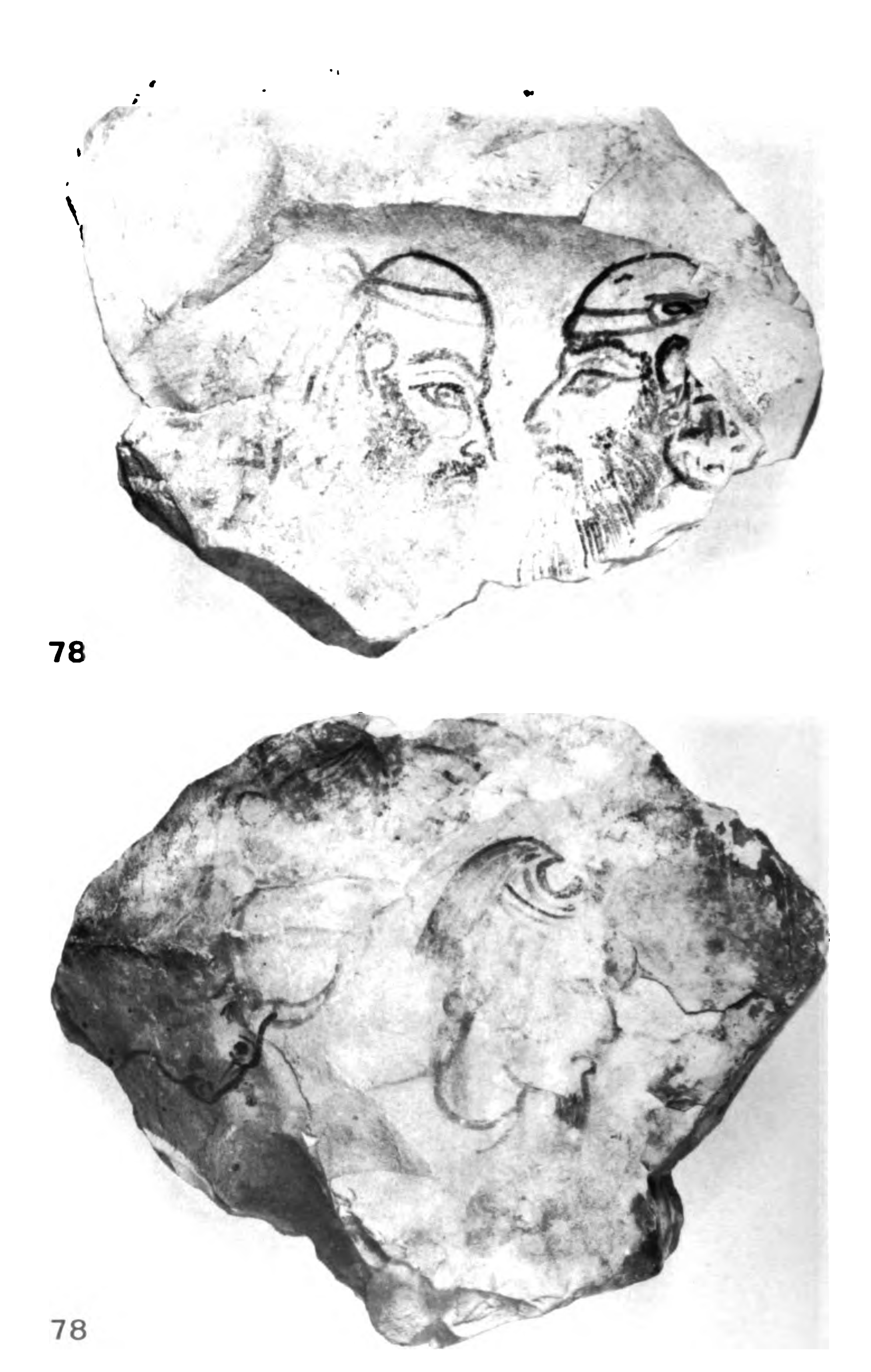

71


77

76

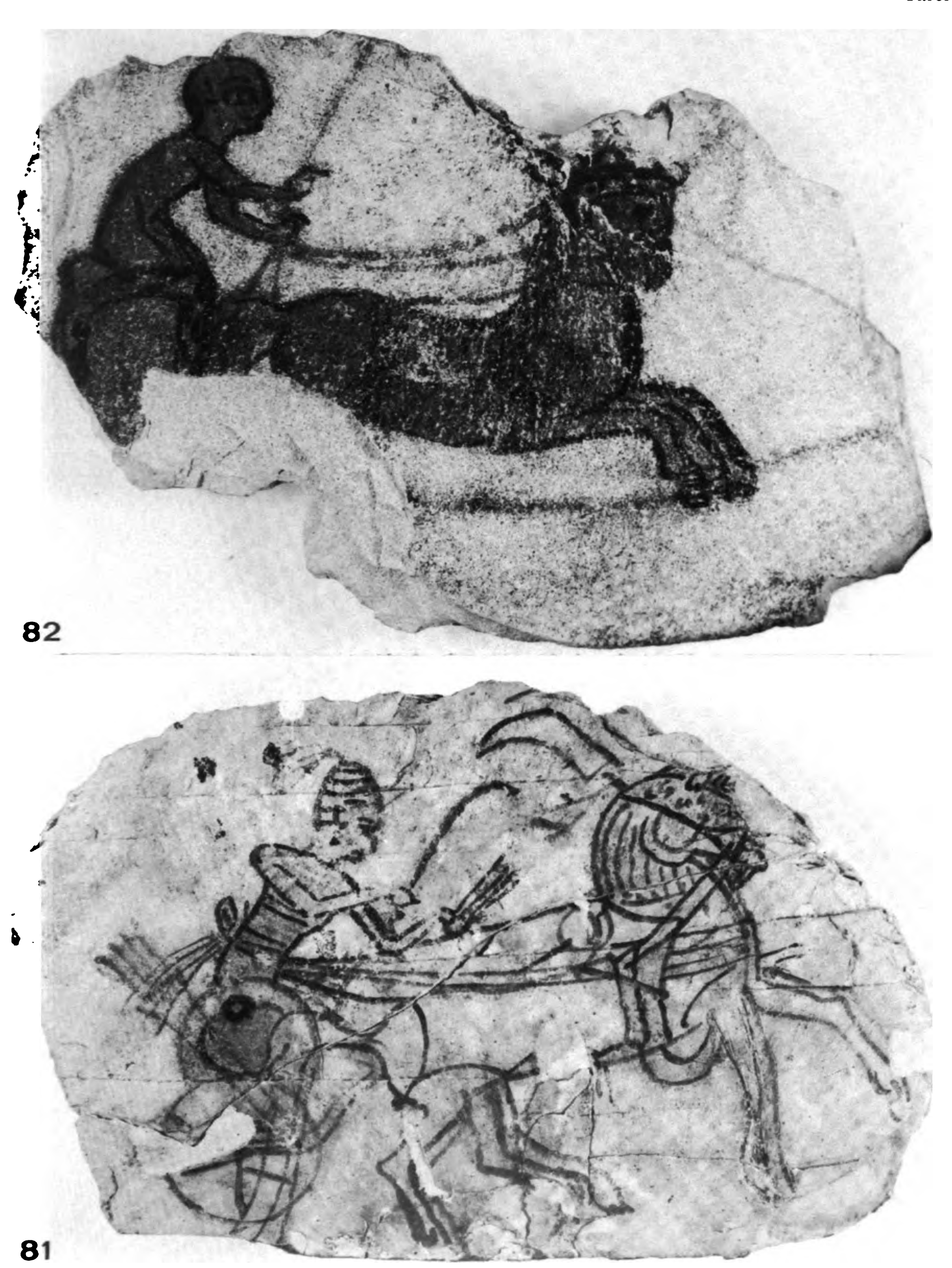

79

80



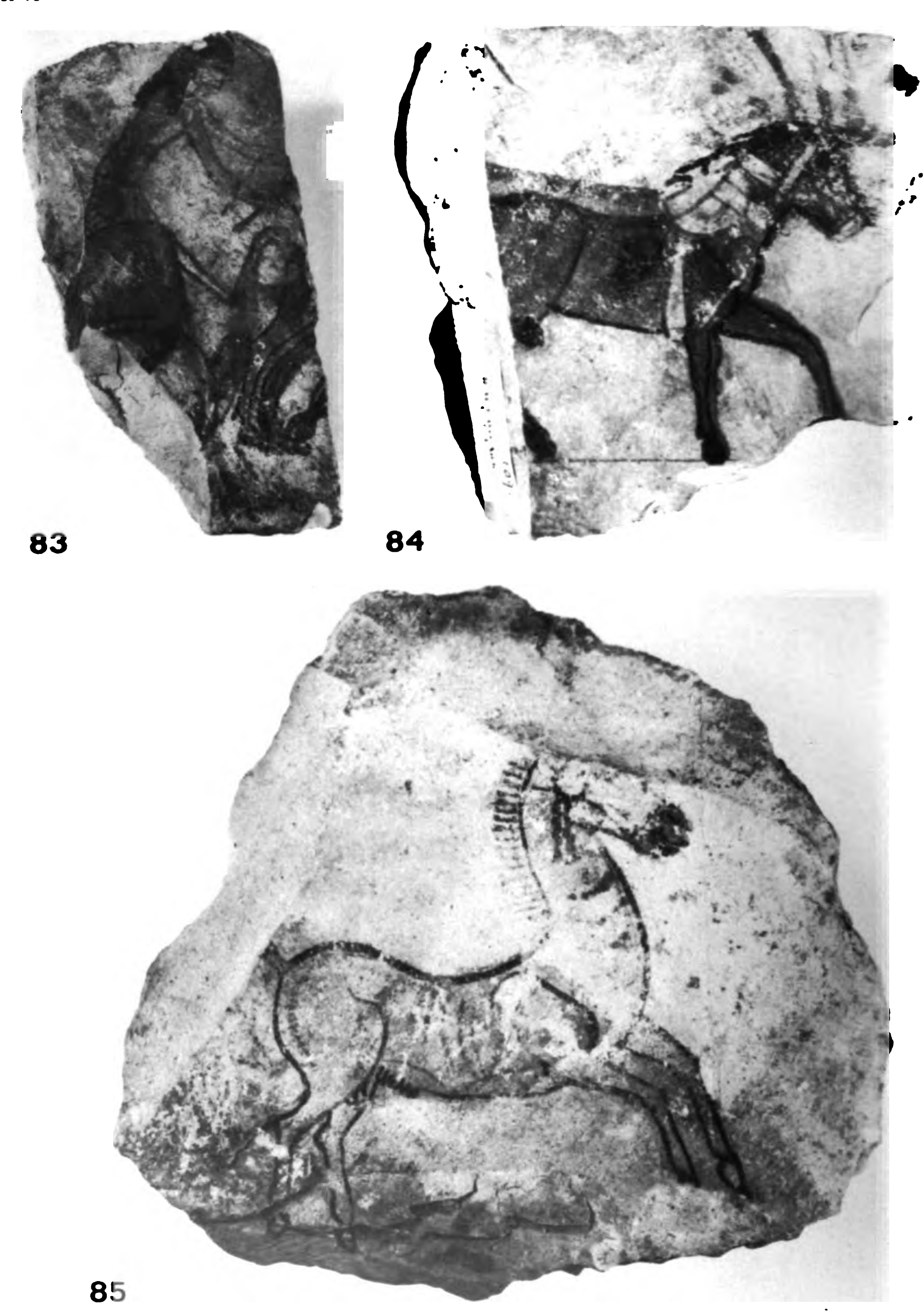
78

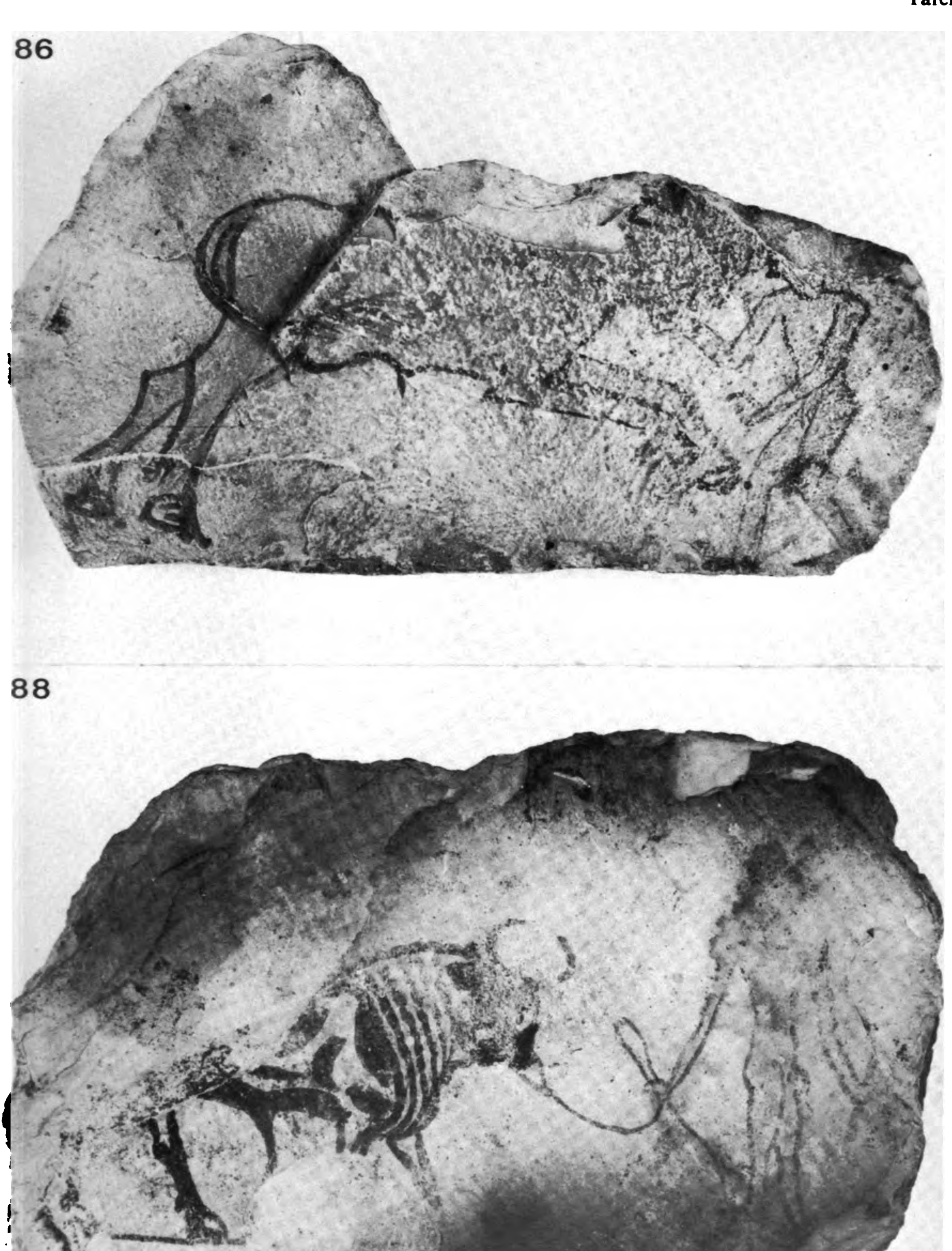
78



82

81

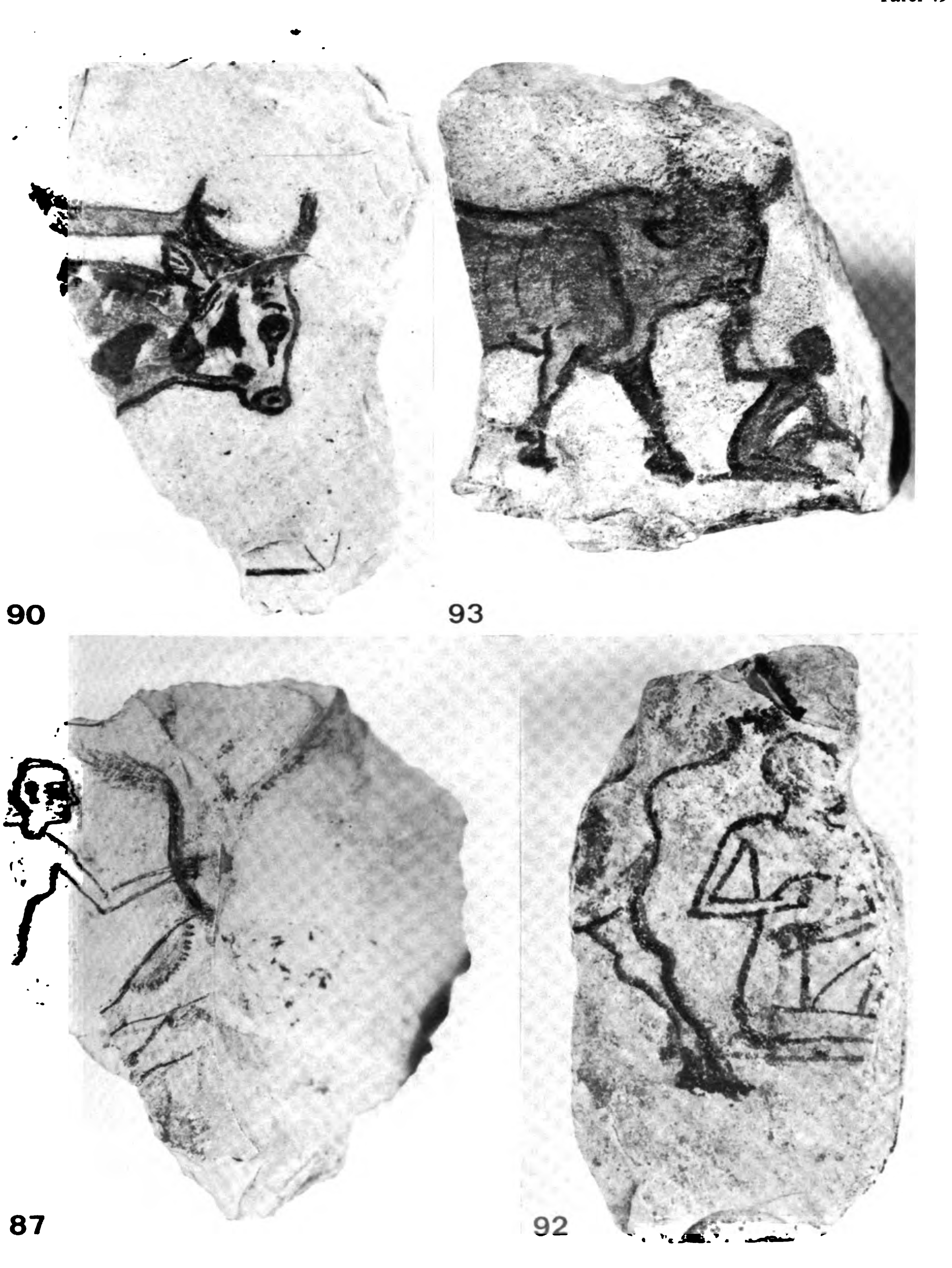

83
84
85

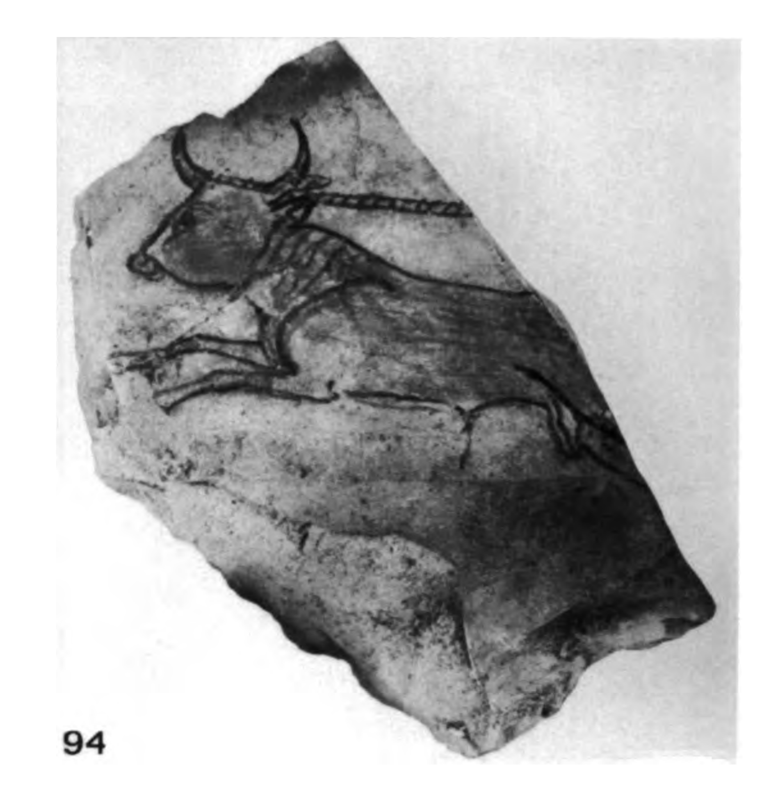

86
88



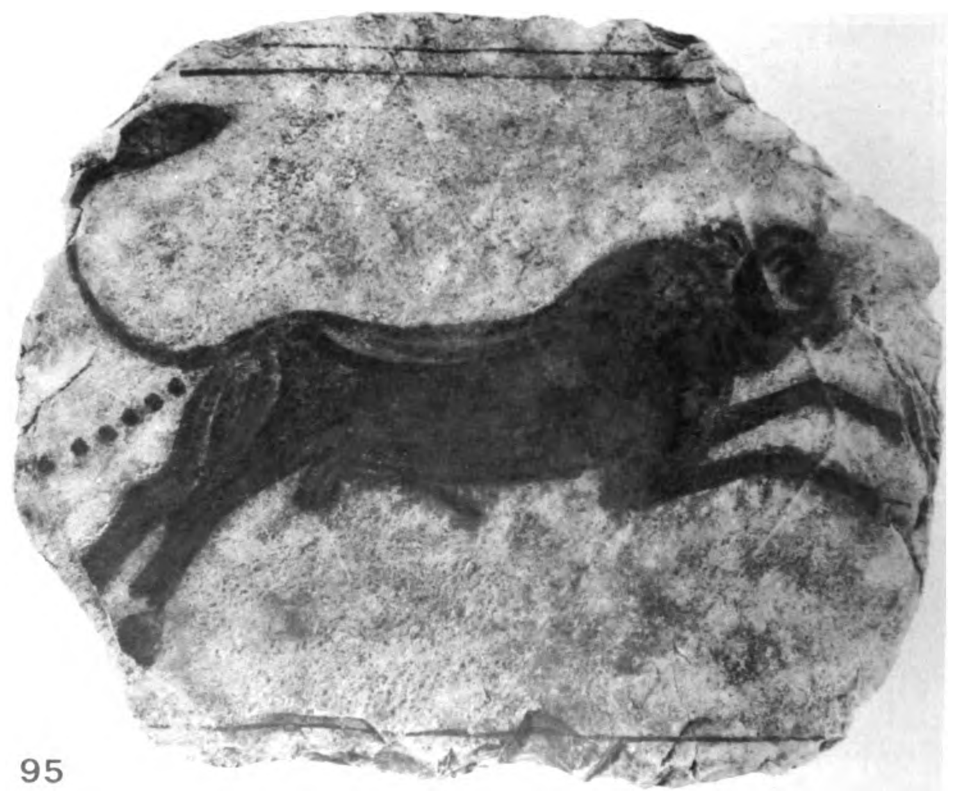
89

91

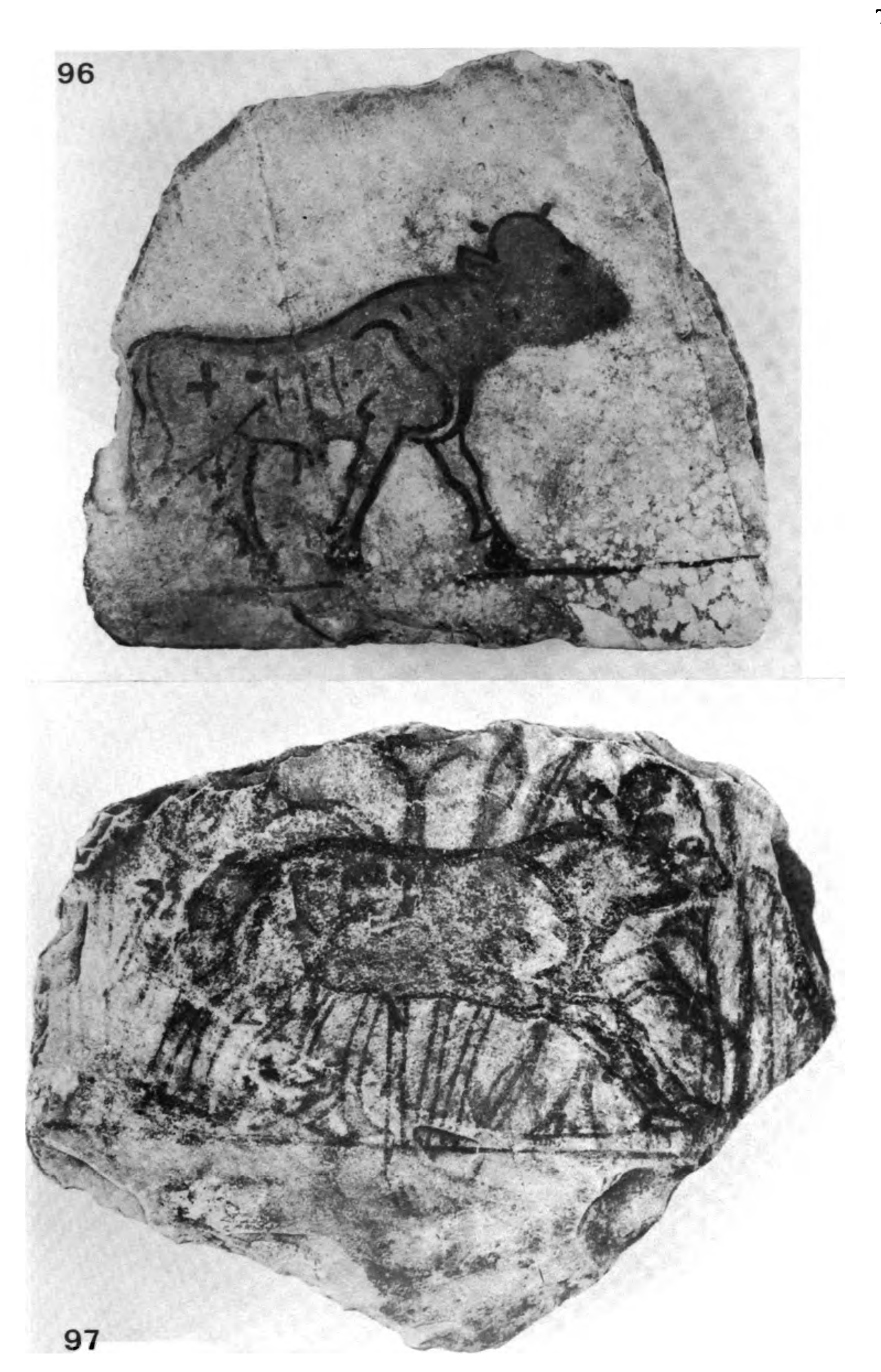

90
93
87
92

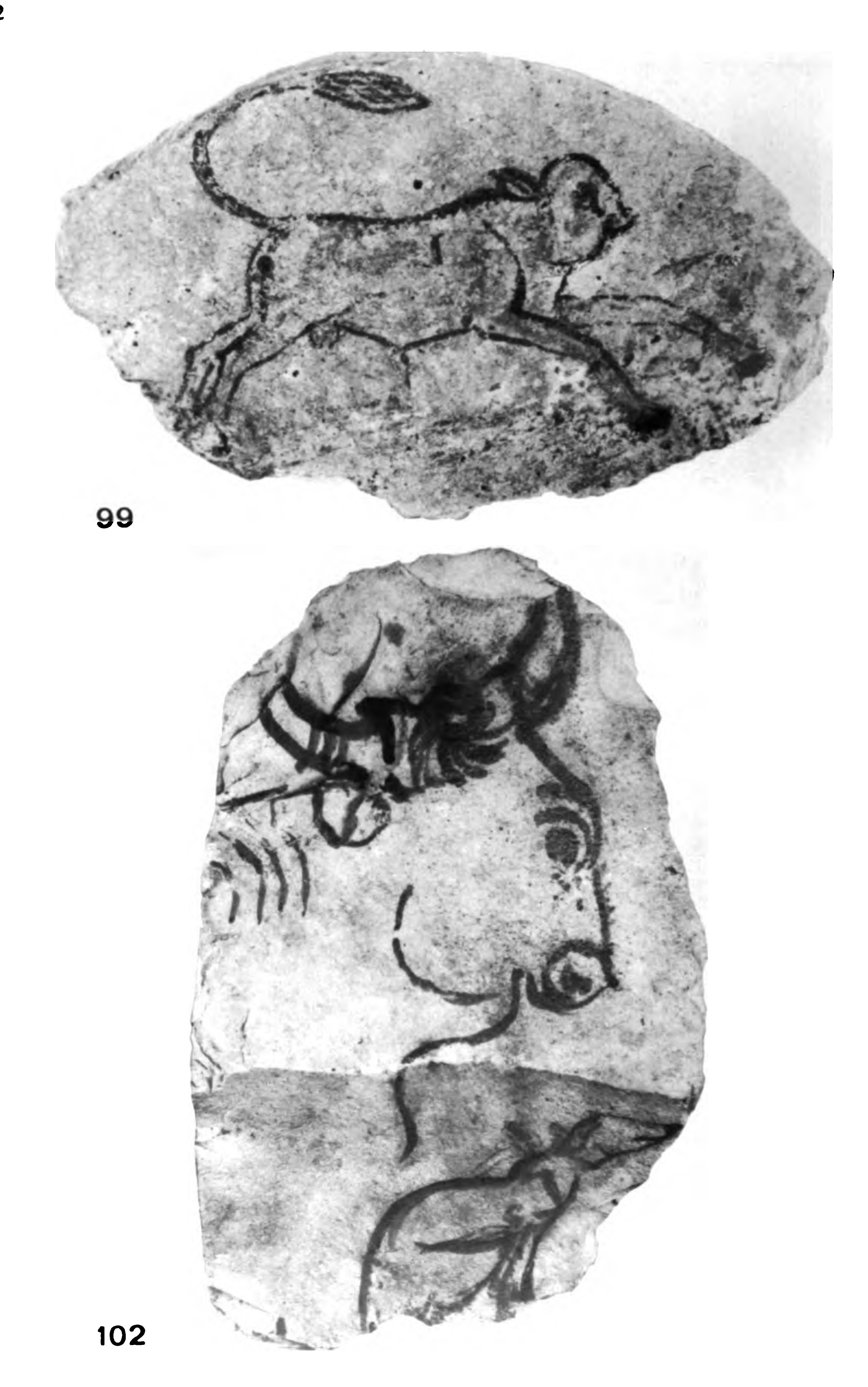


94



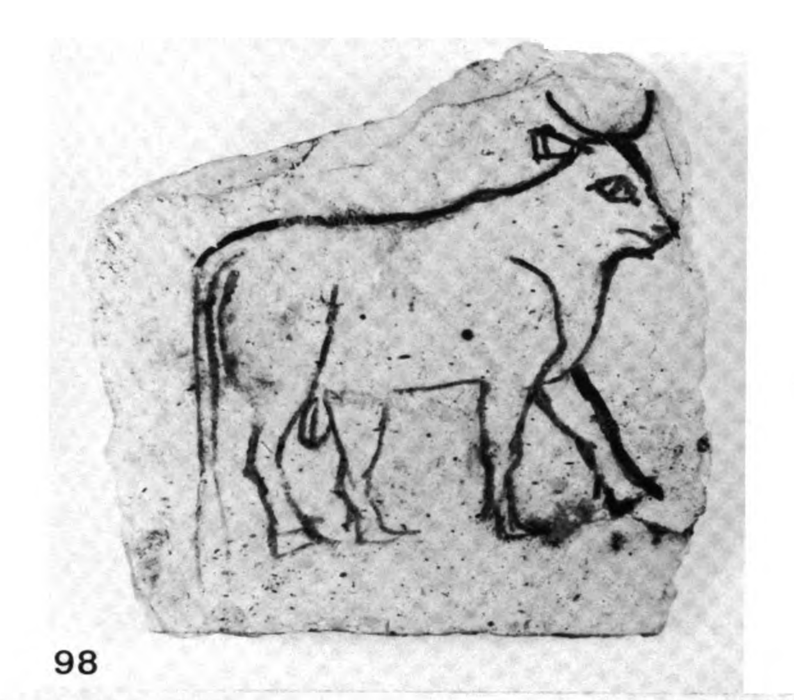
95


96
97



99

102



98

100



101



103

104

107

106

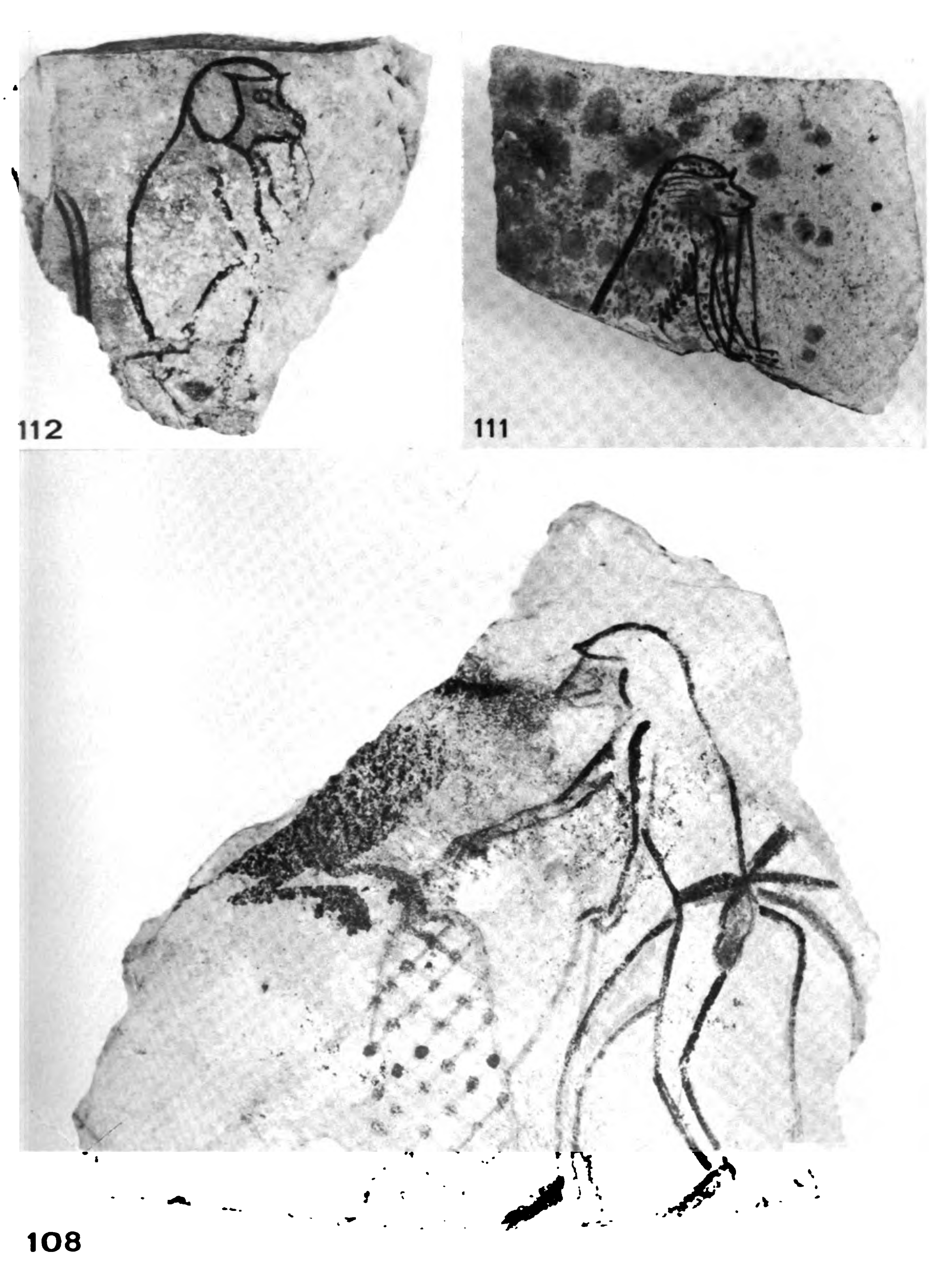




109



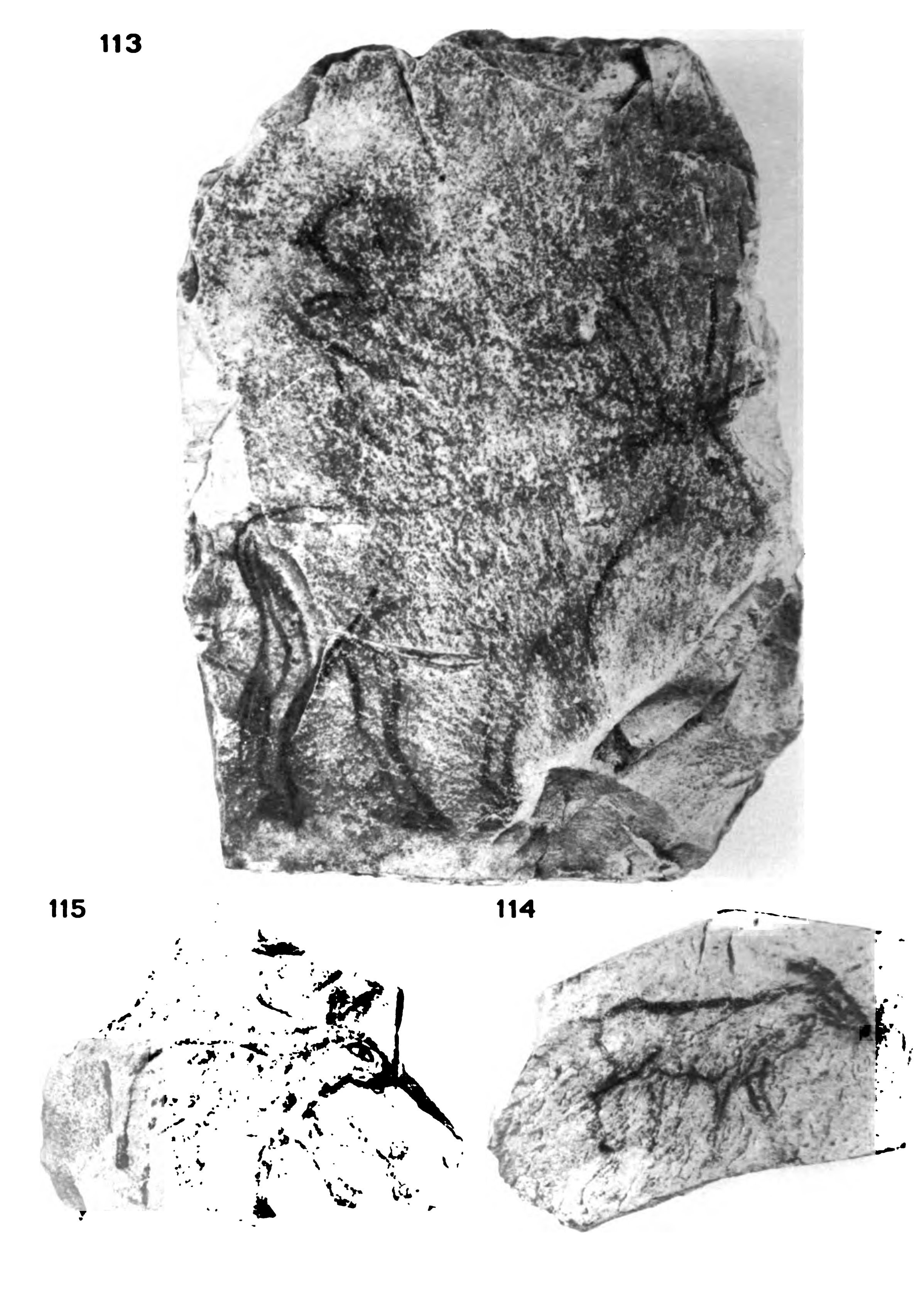
110



112

111

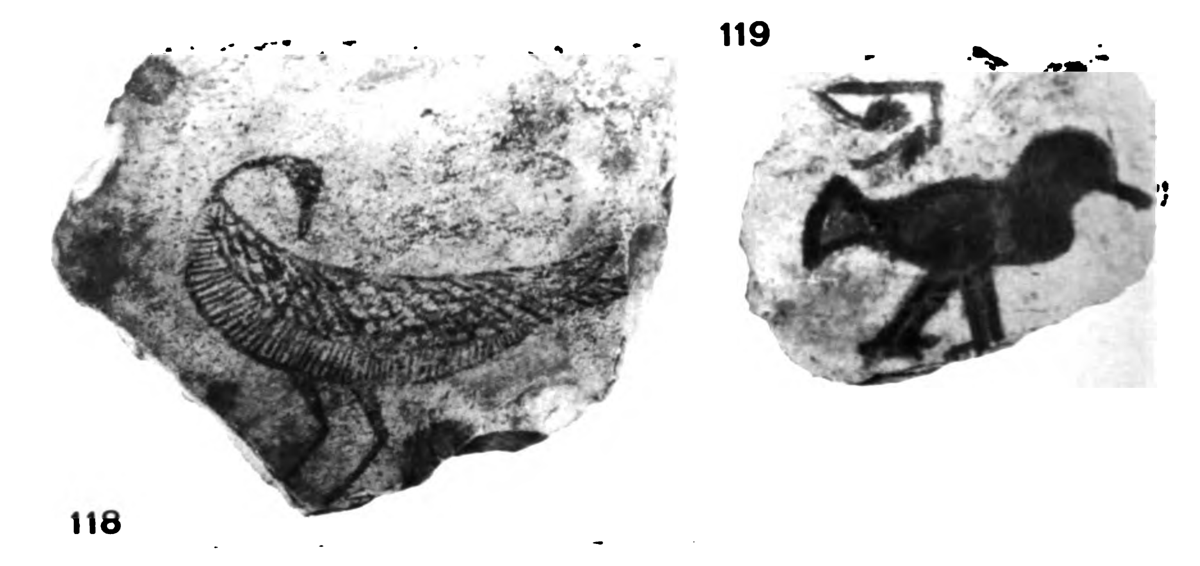
108


113
115
114

117



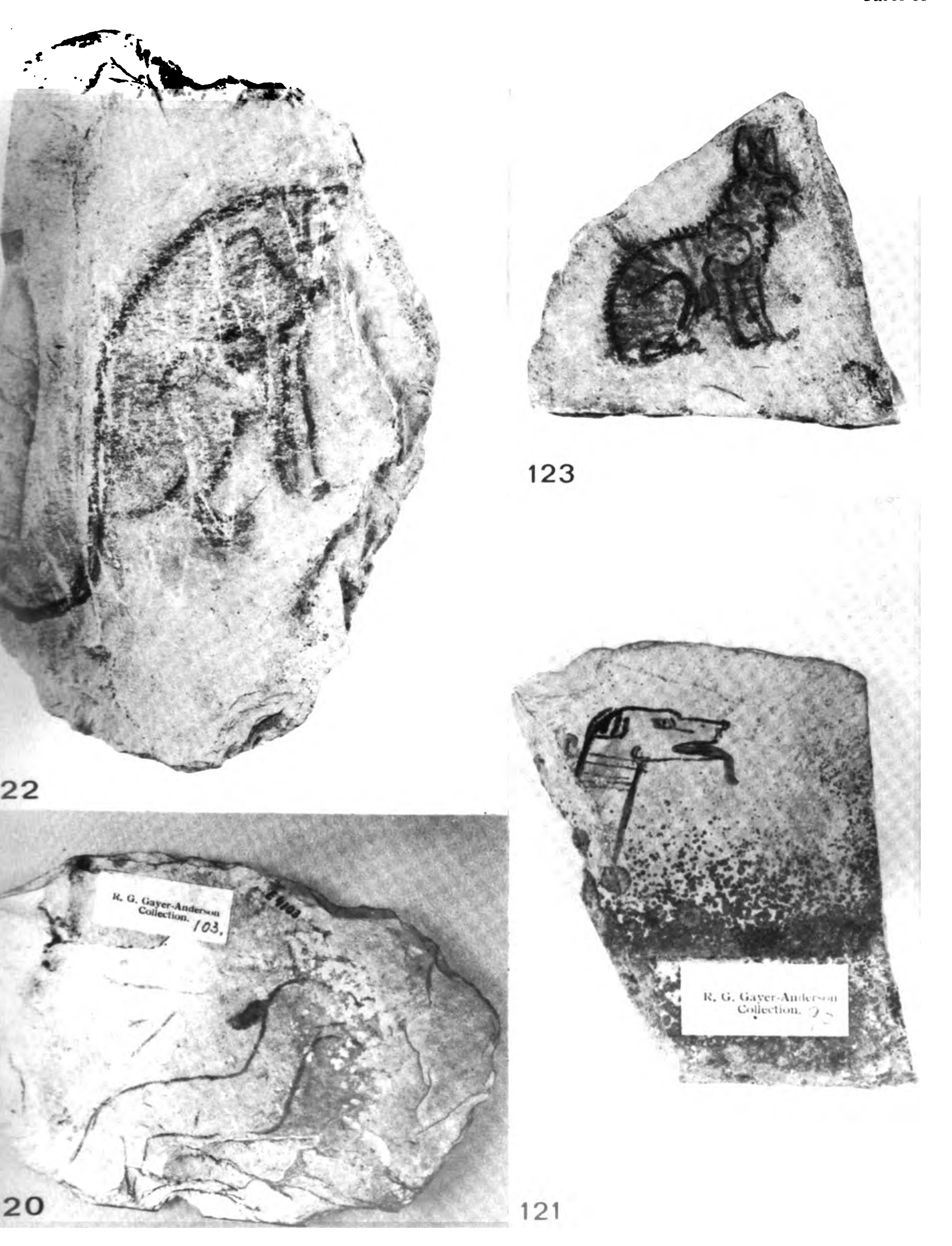
116



119

118

120


R. G. Gayer-Anderson
Collection. 103.
R. G. Gayer-Anderson
Collection.

22

123

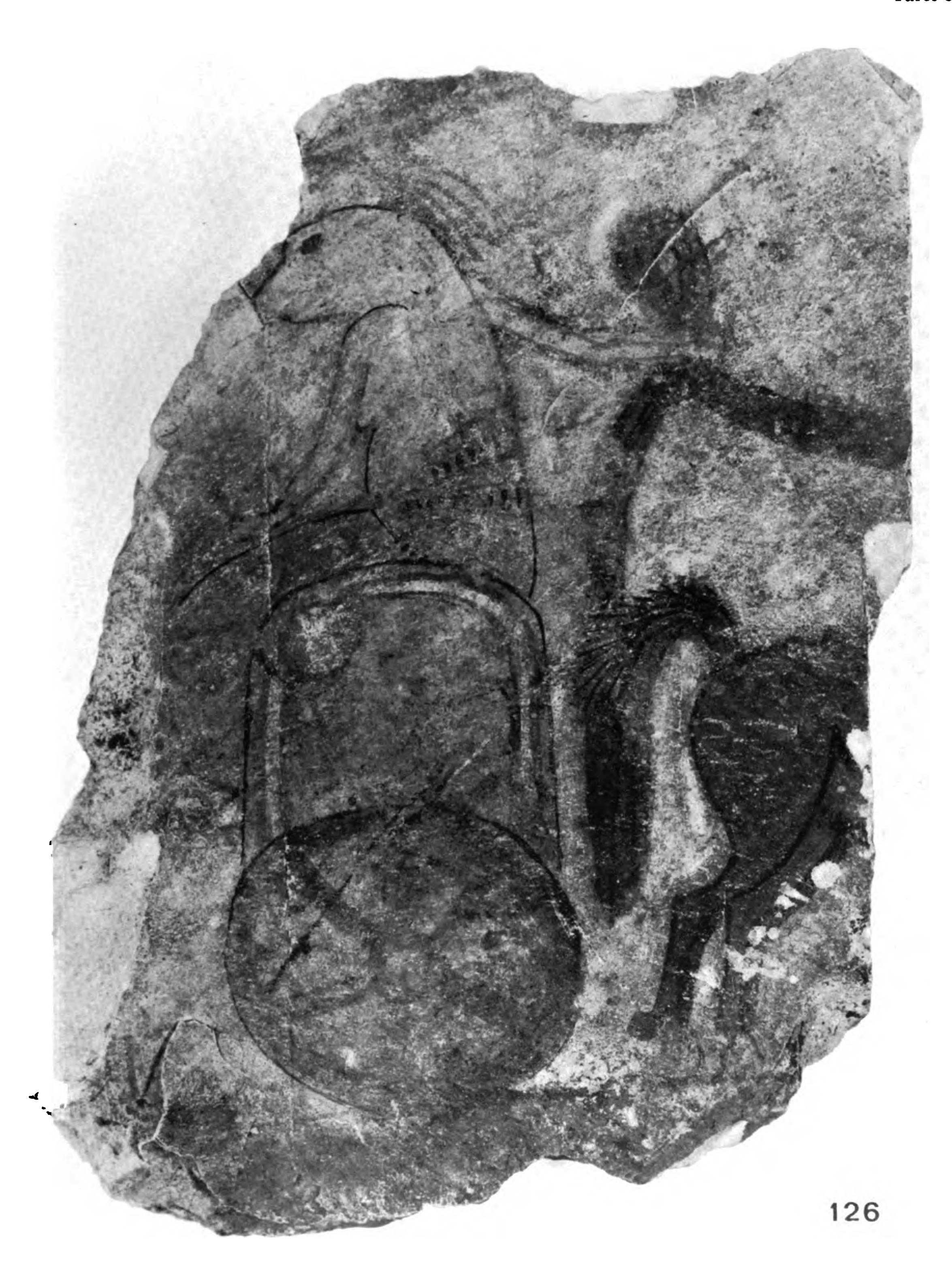
20

121



125

124



126

128



127



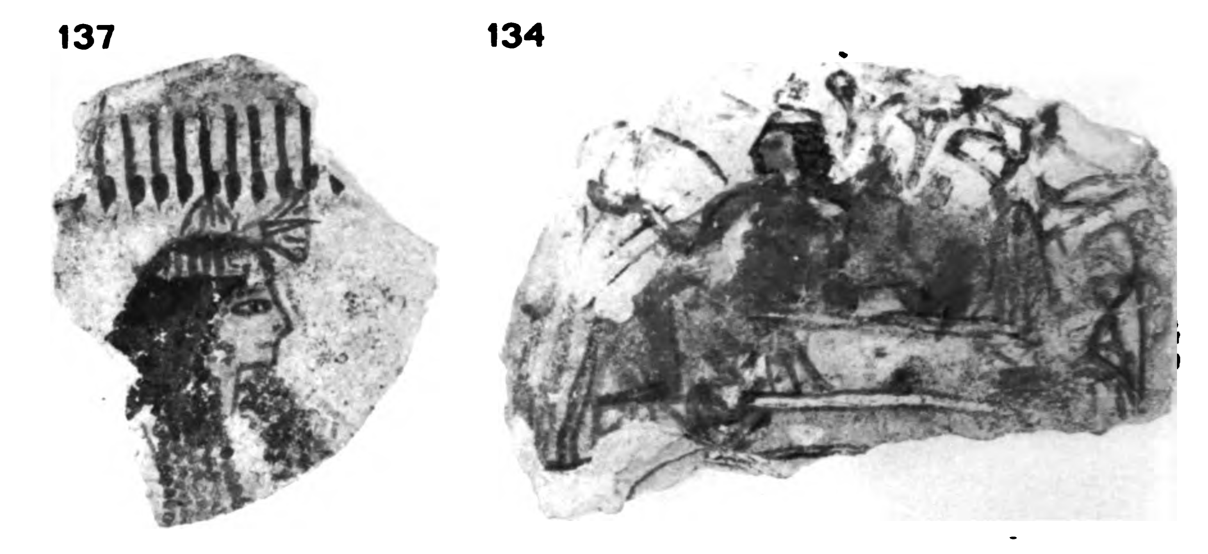

129
130



131



132



137

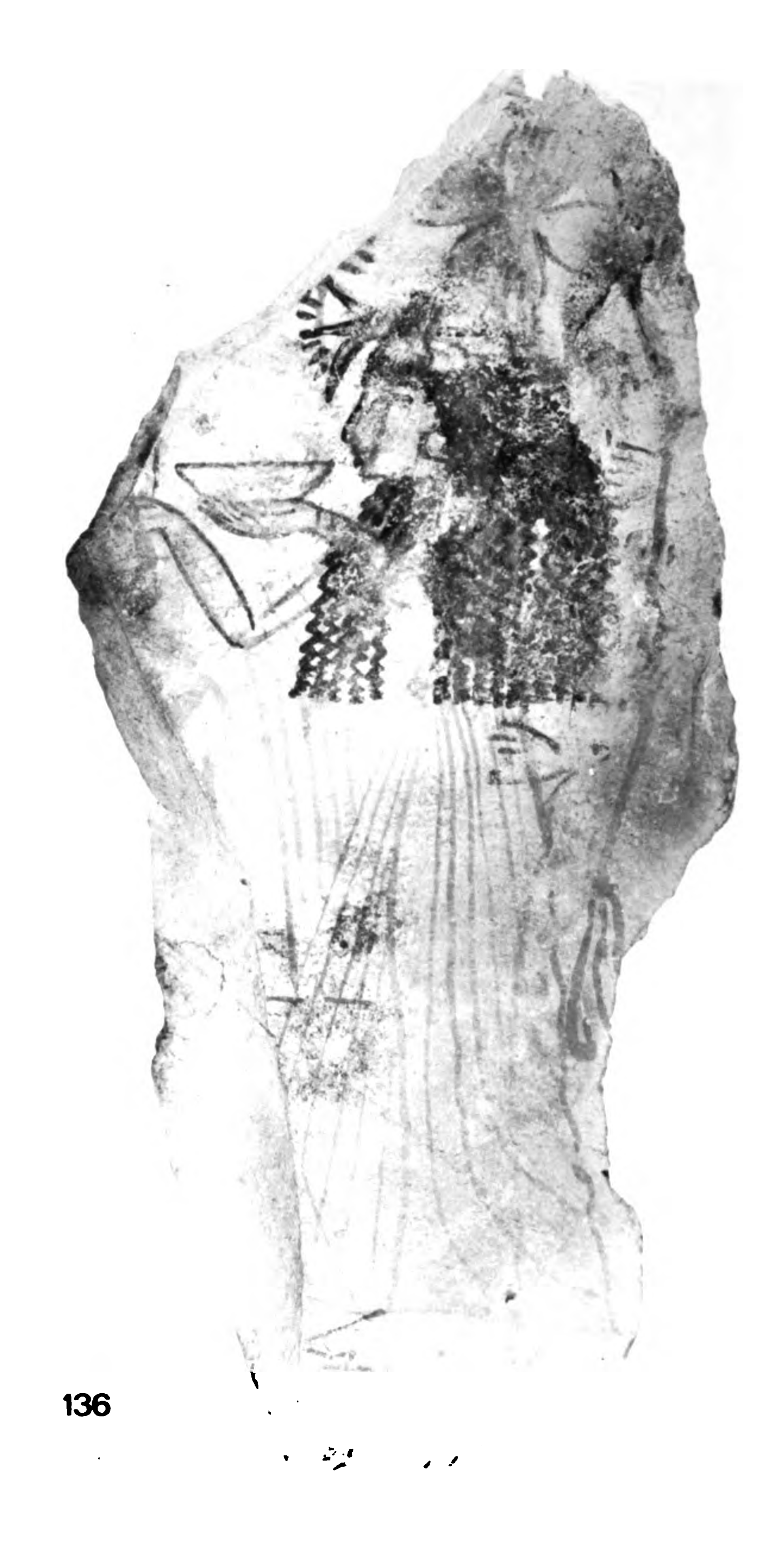
134



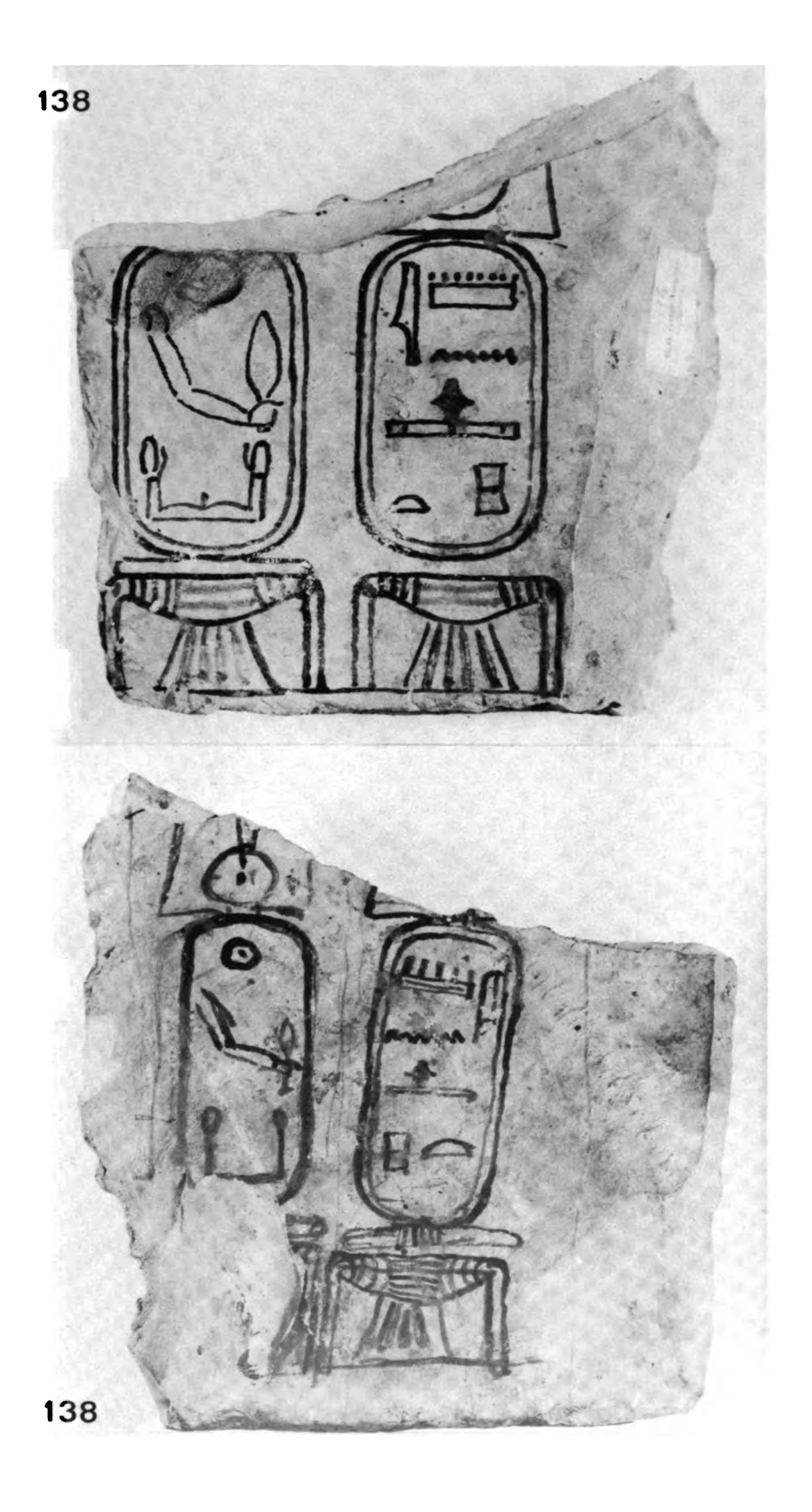
133



135



136


138
138

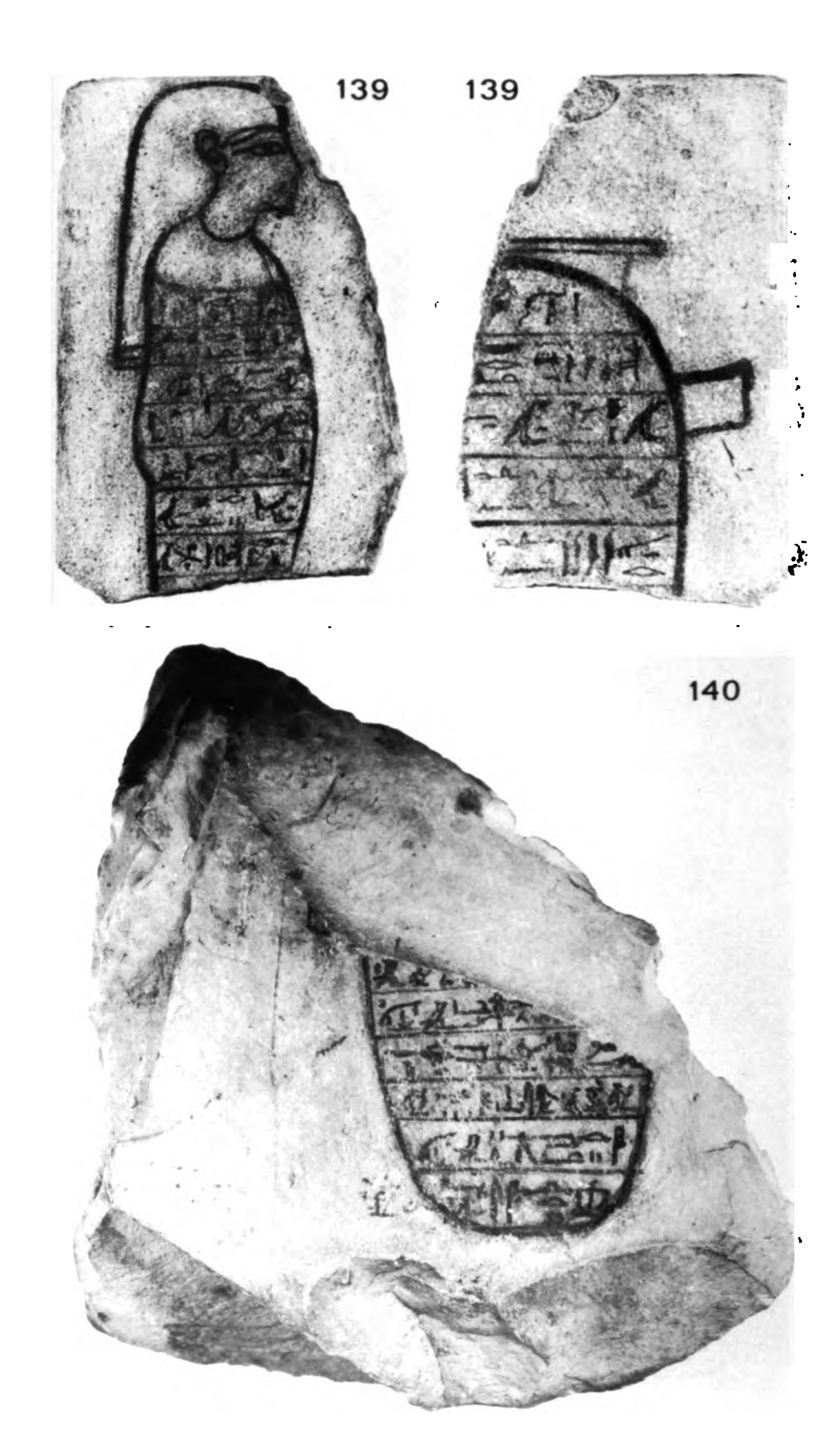


141

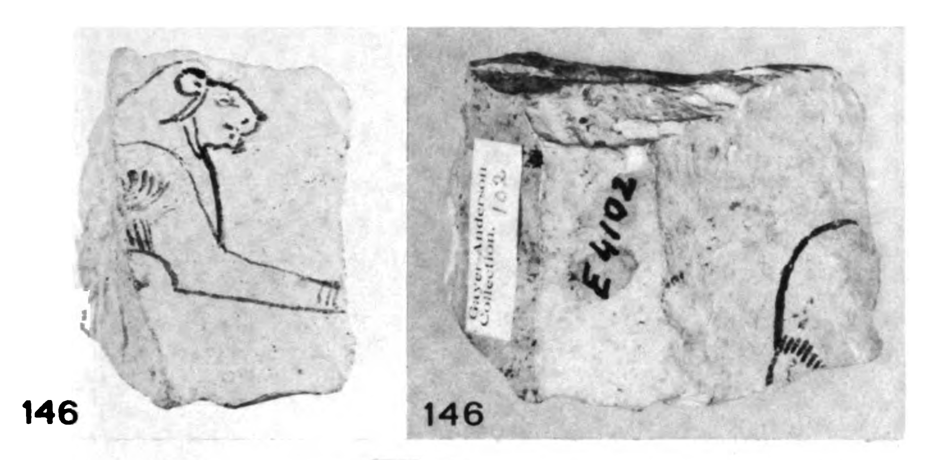
143



144



139
139
140



146

146

142



145

145

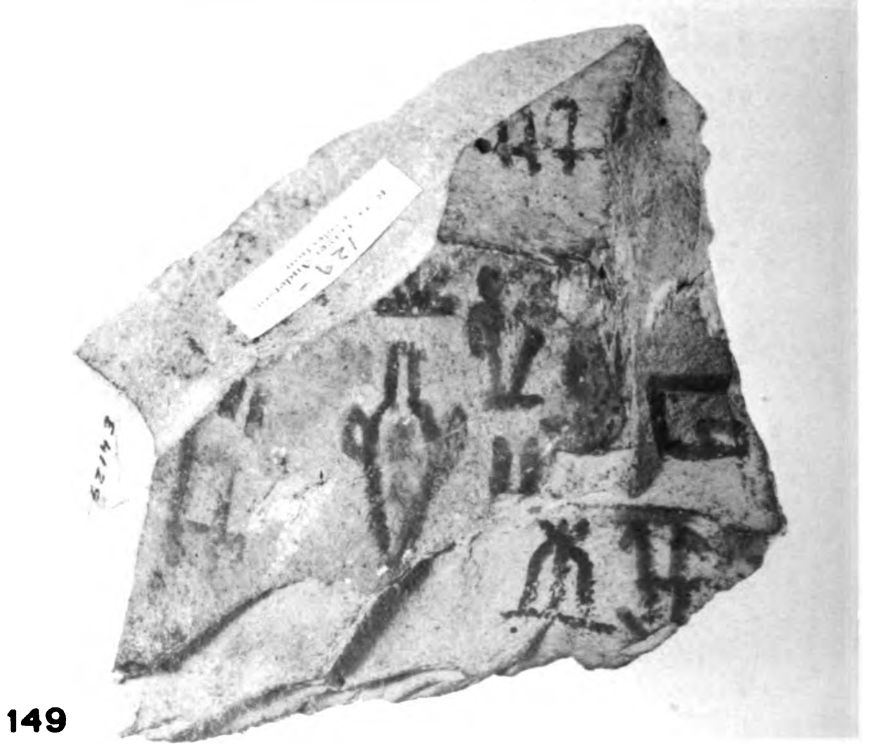


147

48



149



149

MEDELHAVSMUSEET

The Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities

Bulletin, Vol. 1, 1961, 64 pp. (*out of print*)

Olof Vessberg, The Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities, Medelhavsmuseet—A Presentation. *Hjalmar Larsen,* Finds from Badarian and Tasian Civilizations. *Hans Henning von der Osten,* Altorientalische Siegelsteine. *Sten V. Wångstedt,* Einige ägyptische Grabdenkmäler. *Olof Vessberg,* Recently Acquired Roman Portraits.

Bulletin, Vol. 2, 1962, 63 pp. Sw. Crs 16.

Ture J. Arne, The Collection of Luristan Bronzes. *Sten V. Wångstedt,* Ägyptische Siegelamulette. *Pär Göran Gierow,* A Latial Iron Age Tomb-Group. *Olof Vessberg,* Sculptures in the Throne-Holst Collection.

Bulletin, Vol. 3, 1963, 72 pp. Sw. Crs 20.

Einar Gjerstad, Supplementary Notes on Finds from Ajia Irini in Cyprus. *Evert Baudou,* Kreta, Tiber und Stora Mellösa, Bemerkungen zu zwei Bronzeschwerten aus dem Tiber. *Tullia Rönne-Linders,* A Black-Figured Neck-Amphora of the Leagros Group. *Olof Vessberg,* A Republican Portrait from the Sabina.

Bulletin, Vol. 4, 1964, 61 pp. Sw. Crs 20.

Sten V. Wångstedt, Vier Stelen und eine Opfertafel aus Deir el-Medineh. *Bengt Julius Peterson,* Two Royal Heads from Amarna. *Arvid Andrén,* An Italic Iron Age Hut Urn. *Arvid Andrén,* An Italic Iron Age Belt Plate. *Anna Mura,* Vaso d'impasto a decorazione graffita con teoria di animali fantastici. *Åke Åkerström,* A Horseman from Asia Minor. *Olof Vessberg,* A New Variant of the Helena Myth.

Bulletin, Vol. 5, 1969, 58 pp. Sw. Crs 20.

Bengt Julius Peterson, Some Reliefs from the Memphite Necropolis. *Paul Åström,* A Red Lustrous Wheel-made Spindle Bottle and Its Contents. *Sten V. Wångstedt.* Uschebtis aus der ägyptischen Spätzeit. *Arvid Andrén,* An Etruscan Terracotta Head. *Arvid Andrén,* An Etruscan Terracotta Ash Urn. *Hans Furuhagen,* The Roman She-Wolf on a Terracotta Tablet. *Olof Vessberg,* A Roman Togatus.

Bulletin, Vol. 6, 1972, 55 pp. Sw. Crs 20.

Vassos Karageorghis, Notes on Some Cypro-Mycenaean Vases in the Medelhavsmuseet. *Sylvia Törnkvist,* Arms, Armour and Dress of the Terracotta Sculpture from Ajia Irini, Cyprus.

Distribution Office:
Medelhavsmuseet, Storgatan 41, S-114 55 Stockholm, Sweden

ISBN 91-7192-137-0